Ueber

die Epochen der bildenden Kunst

unter

den Griechen.

Von

Friedrich Thiersch.

Zweyte verbesserte und vermehrte Auflage.

Mit drey lithographirten Tafeln.

München,
in der literarisch-artistischen Anstalt.
1829.

Digitized by Google

Vorrede

zur zweyten Auflage.

Die Theilnahme, welche meine Abhandlungen über die Epochen der bildenden Kunſt unter den Griechen gefunden hat, veranlaßt jetzt zu ihrem Wiederdrucke, den ich hiemit denjenigen übergebe, welche mit mir der Meinung ſind, daß auf dieſem Gebiet philologiſch-archäologiſcher Forſchung, was die Grundlagen des Ganzen und die Ausführung des Einzelnen belangt, noch mehr zu thun blieb, als geſchehen war.

Es war natürlich, daß, nachdem der Genius von Winckelmann die Geſchichte der griechiſchen Kunſt auf einmal an das Licht gebracht und in einem Werke niedergelegt hatte, das als ein unvergängliches Denkmal deutſchen Geiſtes und Wiſſens beſtehen wird, ſo lange die auf das Alter-

thum gegründete Bildung der neuen Zeit dauert, man sich an dem, was er gefunden und gelehrt, auf längere Zeit genügen ließ, zumal diejenigen, welche sich solcher Untersuchungen zuwendeten, in der Mehrzahl Leute von dem, was man die feinere Bildung nennt, selten aber solche sind, welche Auffindung und Sichtung historischer Stoffe zum Hauptgeschäfte ihres Lebens machen. Für sie hatte Winckelmann die Arbeit voll Schweiß und Mühsal übernommen und den Baum gepflanzt und erzogen, unter dessen reichen Schatten auszuruhen ihnen so erlaubt als angenehm erschien. Nur wenig ließ man sich in der süßen Täuschung durch die Bemerkung stören, daß jener große Mann sein Werk nicht vollendet, daß ihn ein grausames Schicksal gehindert hatte, nach dem Decennio, welches er seiner Entwerfung gewidmet, ein zweytes zu seiner Ausbildung und Vollendung zu bestimmen. Was da fehlt, meinte man, lasse sich im Einzelnen nachtragen, im Ganzen aber stehe der Bau fest und unerschütterlich. Darum ward auch der Widerspruch, den es gleich bey seiner Erscheinung fand, wenig geachtet, nicht nur der seichte, weder von Gelehrsamkeit noch Geist getragene in Italien, wie z. B. ihn Bracci in der Einleitung zu seinem Werke über die namentragenden geschnittenen Steine erhob, *) noch der gründlichere von Heyne. Sogar die tiefeindringenden Bemerkungen von Lessing im Laokoon, welche geeignet waren, schon zur

*) Bracci Commentatio de antiquis sculptoribus qui sua nomina inciderunt gemmis. Flor. 1784—1786. II. Vol. Fol. italiänisch und lateinisch.

Zeit von Winckelmann seine Lehre vom schnellen Verfall der griechischen Kunst nach Alexander von Macedonien zu erschüttern und die Einsicht über ihren Bestand unter den Römern zu eröffnen, blieben unbeachtet und vergeblich.

Doch blieb das Zeitalter nach Winckelmann für diese Studien nicht ohne bedeutenden Erfolg, welcher in Deutschland ihm besonders durch die Schule von Heyne gesichert wurde. Aus ihr hervor gegangen oder durch sie oder Winckelmann angeregt haben Männer wie Fr. Jakobs in Gotha, Köhler in Petersburg, Fr. Creuzer in Heidelberg, Fr. Schelling in München, Gurlitt in Hamburg, vorzüglich Böttiger in Dresden einen größern oder kleinern Umfang der archäologischen Kenntnisse durch Werke gründlicher Forschung und gesunden Urtheils geläutert und bereichert, während Göthe, ohne durch gelehrtes Studium tiefer einzudringen, die Klarheit und Erhabenheit seines ächthellenischen Geistes auch über das bildende Alterthum ausbreitete, und Andere, wie der vortreffliche auch zu Göttingen für diese Studien geweckte Däne Zoëga die archäologischen Schätze von Italien zur Bereicherung dieser Wissenschaft beygezogen oder ausübende Künstler wie Heinrich Meyer ihre italische Muße der aufmerksamen Betrachtung und Würdigung derselben gewidmet haben.

Leider! wurden diese sämmtlichen und andere Männer von derselben Richtung durch andere Studien oder

Ungunst der Verhältnisse abgehalten, den ganzen Bereich der Archäologie forschend und bearbeitend zu umfassen, und die Wissenschaft blieb im Ganzen auf dem frühern Standpunkte.

Ein jüngeres Geschlecht hat sich indeß ihnen zur Seite gestellt und ist ihnen nachgefolgt, und da die tiefere Begründung und weitere Verbreitung der das Alterthum umfassenden philologischen und historischen Studien unter uns den archäologischen Forschungen eben so günstig ist, wie der nun regere Sinn, Werke der alten Kunst in großen öffentlichen Sammlungen zu vereinigen, so darf von Männern wie Welcker, Adolph G. Lange, L. Schorn, Tölken, Baron v. Stakelberg, Brönstedt, L. von Klenze, K. O. Müller, Gerhardt, Panofka, Steinbüchler, Hase, Sillig, Anselm Feuerbach und von ihren vereinten Bemühungen wohl die Wiederaufnahme und Weiterförderung des Winckelmannischen Werkes erwartet werden.

In Italien, wo alle Bedingungen eines festen Bestandes und beharrlichen Weiterbildens jedes ernstlichen und schwierigen Theiles der menschlichen Kenntnisse und auch der Archäologie beynah gänzlich mangeln, obwohl in keinem Lande so viel äußere Hülfsmittel und am meisten für unsern Gegenstand geboten sind und wir diesseits der Alpen nur von den Brosamen leben, welche von der immer offenen archäologischen Tafel daselbst abfallen oder entnommen

Digitized by Google

werden, blieb auch das Studium der Archäologie im Ganzen auf demſelben Punkte; doch war es als ein Glück zu achten, daß daſelbſt gleich nach Winckelmann die Fackel der Kunſterklärung in die Hände des vortrefflichen Ennio Quirino Visconti überging, deſſen frühe Jugend mit den letzten Jahren von Winckelmann noch zuſammenfiel. Was auch im Einzelnen gegen ſeine Verläſſigkeit, oder über den Mangel an philologiſch-kritiſcher Begründung ſeines Wiſſens zu erinnern kommt, nicht zu läugnen iſt, daß in Behandlung ſchwieriger Probleme unſrer Wiſſenſchaft und in Deutung und Erläuterung ihrer Urkunden der Geiſt von Winckelmann auf ihm ruht, dem er zwar an jener Erhabenheit und Tiefe nachſteht, durch welche der Mann zum Schöpfer des Neuen und Unvergänglichen gemacht wird, aber gleichkommt an Geſchmack und Einſicht in die alte Kunſt und vorangeht durch eine Gelehrſamkeit, welche auch das Fernſte und Einzelnſte befaßt und zu benutzen weiß.

Die Stürme der Revolution, welche nächſt Frankreich kein Land tiefer als Italien erſchüttert haben, ſtörten auch dort den ruhigen Beſtand, und jene große Weltbegebenheit wirkte vor Allem dadurch auf Italien ſo verderblich, daß ſie das vorhandene Gute, einen nicht unbeträchtlichen Schatz von Kenntniſſen, Geſchicklichkeiten und edlen Neigungen vernichtete, aber alle Gebrechen der Erziehung und alle Quellen der wiſſenſchaftlichen Verkommniß beſtehen und offen ließ, welche bewirkt hatten, daß in jenem reich-

Digitized by Google

begabten Lande, unter der fähigsten und geistreichsten Nation von Europa eben nicht Größeres und Umfassenderes gediehen war, als was jene militärische Umwälzung aller Verhältnisse zu zerstören fand. Auch die archäologischen Studien sind dadurch in eine Zerrüttung gerathen, aus welcher sie weder in Neapel noch in Rom und Florenz durch die ihnen übrig gebliebenen oder nachgewachsenen schwachen Talente der Jorio, Cancellieri, Fea, Nibby, Zannoni, Micali, Inghirami können gerissen werden.

Während aber in Italien die Archäologie durch jene Katastrophen beynahe zu Grunde ging, waren dieselben für Frankreich zuletzt dadurch förderlich gewesen, daß sie mit einem Theile der schönsten Kunstwerke zugleich den größten Archäologen des Zeitalters, Visconti, nach Paris brachten und dadurch für diese Studien in jener Hauptstadt eine große Gelegenheit und einen Punkt der Vereinigung bildeten. Gleich nachdem die Revolution ihren blutdürstigen Charakter verloren und ruhige Beschäftigungen möglich gemacht hatte, war der unverdrossene und menschenfreundliche Millin, seit Caylus daselbst der erste Mann von Namen in diesem Fache, bemüht gewesen, durch Unterricht in den archäologischen Kenntnissen und durch Schriften sie vor gänzlichem Verfall zu schützen, und ist in diesem rühmlichen Bemühen bis an sein Ende nicht müde geworden. Obwohl in den Grundlagen des historisch-kritischen Wissens versäumt

Digitized by Google

und oft genöthiget, gerade bey den Hauptſachen von Andern abzuhängen, hat er doch dadurch beſondern Nutzen geſtiftet, daß er die Arbeiten Andrer und die Hauptſumme ihrer Forſchungen in populärem und fruchtbarem Vortrage zu verbreiten bemüht, und durch ſeine Kenntniß des Deutſchen ſeine Landsleute mit dem, was bey uns geſchehen war und geſchah, bekannt zu machen im Stande war. Dazu gab ſeine reiche, jedem rühmlichen Beſtreben offene Bibliothek, ſein Umgang und die neidloſe Humanität ſeiner Hülfleiſtungen Jedem, welcher in denſelben Studien ſich verſuchen wollte, Gelegenheit, den ganzen Stand der Sachen kennen zu lernen, und die Geſellſchaft unterrichteter Männer, die er eben ſo wie Visconti um ſich zu verſammeln liebte, bildete über jede neue Anſicht und Erſcheinung in dieſem Fache ein ſtehendes Gericht, dem der Geiſt und die große Erfahrung des Römers zum Leitſtern dienten..

Es iſt nicht unſere Abſicht, das Verdienſt von Visconti und Millin um die archäologiſchen Studien in Paris in das Einzelne zu verfolgen, oder nachzuweiſen, wie neben ihnen durch erfahrene Männer, als Quatremere de Quincy, Denon, Mongez, Letronne, Emmeric-David, Petit-Rodel, Raoul-La Rochette, Dumerſan, Mionnet u. A., in dieſen Betrieb förderlich eingegriffen ward und noch jetzo wird; wohl aber kommt hier zu bemerken, wie die in Paris zuſammengebrachten Werke ihnen Gelegenheit gaben, die überlie-

ferten Ansichten der Archäologie mit den sichersten Urkunden der alten Kunst zu vergleichen und nach ihnen zu berichtigen.

Deutschland und Italien hatten einen großen Theil des Vorzüglichsten, was sie an Werken alter Kunst besessen, in den Louvre abgeliefert, die bis dahin am meisten gefeyerten Bildsäulen, der Torso, der Laokoon, der Apollon vom Belvedere, der sogenannte sterbende Fechter und der sogenannte Gladiator, der Antinous vom Kapitol, die Venus dei Medici waren dort vereint, und manches Werk, mit ihnen verglichen, wie der Nil vom Kapitol, die Diana von Versaille, trat aus der Zurücksetzung neben sie hervor. Die Bildsäulen, bequem aufgestellt, Jedem zu jeder Zeit zugänglich, und umgeben von der wißbegierigen Bevölkerung jener unermeßlichen Hauptstadt und der in ihr zuströmenden Fremden, waren wie von Neuem aufgefunden. So genau und oft wurden sie gezeichnet, gestochen, beschrieben, erläutert und unter einander verglichen, daß in Einem Jahre hierin und für sie mehr als während eines Menschenalters in dem bequemen Rom geschah, wo noch bis diesen Tag nicht einmal die überschwenglich reiche Villa Albani einen Exegeten gefunden hat, und die Schätze alter Kunst sich nur zu häufen scheinen, um, abgerechnet was sie den Künstlern sind, einer müßigen Neugierde vergängliche Nahrung zu geben.

In dieser regsamen Thätigkeit und bey der fruchtbaren Vergleichung des Mannigfachsten und Ausgezeichnetsten

geschah es, daß man über die angenommenen Vorstellungen vom Verfall der Plastik unter den Römern zur Besinnung kam, und die Spuren von Lessing weiter verfolgend zu der Wahrnehmung gelangte, jene edle und männliche Kunst könne nicht entartet gewesen seyn in Zeiten, welche den Nil, den Torso, den Apollo, den Antinous hervorgebracht haben.

Während diese Ansicht den Bestand der reinen Plastik um mehr als drey Jahrhunderte ausdehnte, hatte man zugleich auch die Aufmerksamkeit auf ihre Anfänge gerichtet, und schon Quatremere de Quincy dehnt in seinem Werke über den olympischen Jupiter den Bestand einer festen und ältesten Kunstform in Griechenland bis in die Homerische Zeit aus. Da nun eine Umgestaltung derselben zu dem Schönen und Naturgemäßen erst mehr denn vier Jahrhunderte nach dieser Zeit beginnt, so war nicht schwer, das Beharren der Plastik in überlieferten Formen für das ursprüngliche Griechenland in ähnlicher Weise anzunehmen, wie es in Aegypten bestanden hatte.

Noch aber hatten sichere Urkunden aus der Periode der sich entwickelnden Kunst und aus der Zeit ihrer Vollendung gefehlt. Auch diese wurden durch den Fund auf Aegina und bey Phigalia, und durch die Versetzung eines Theiles der Bildwerke vom Parthenon nach England, der Forschung gewonnen. Sie haben die Eigenthümlichkeit der

Digitized by Google

Kunstentwickelung unter den Griechen vollkommen dargelegt und zugleich den Beweis geliefert, daß unter Perikles im Wesentlichen nicht anders gearbeitet ward, als von den besten Meistern unter Hadrian.

Auf diesen Wegen und durch diese Mittel ward der Stoff vorbereitet, welchen die hier wieder erscheinenden Abhandlungen zur Bearbeitung und Ausbildung gewählt haben; und darauf hier im Zusammenhange hinzuweisen schien mir nöthig, damit Niemanden die Schrift als ein für sich bestehendes Einzelnes außer Verhältniß zu Vergangenheit und Gegenwart zu seyn scheine, sondern sich als das nothwendige Ergebniß des eben näher bezeichneten Ganges der Archäologie darstelle.

Ihr Verfasser, was er auch von Auffindung, Stellung und Lösung der wichtigen Aufgaben, welche sie behandelt, als sein Eigenthum in Anspruch nimmt, erscheint im Ganzen nur als der Dolmetsch dessen, was seit Winckelmann geworden, und was einem Jeden wahrzunehmen vorliegt, und täuscht ihn sein unbefangenstes Gefühl nicht, so ist die ihr zu Grunde liegende Ansicht eben so einfach und einleuchtend wie übereinstimmend mit dem Geist des Alterthums und den Schicksalen seiner Bildung. Da aber ungeachtet einer im Ganzen wohlwollenden und aufmunternden Aufnahme unter uns sie doch, weil die archäologischen Bewegungen des Auslandes uns fremd blieben, auf eine große Zähigkeit der überlieferten Meynungen gestoßen ist, als

ob die Verehrung großer Namen uns bestimmen müßte, die mit ihnen verknüpften Irrthümer zu hegen, und da auf der andern Seite Beschränktheit, Mißverstand und Vorurtheil der Ausbreitung der hier aufgestellten Lehren und Ansichten in den Weg getreten sind, so habe ich, um ihnen Raum zu machen, mich veranlaßt gefunden, jetzo, wo sie dem Oeffentlichen wieder übergeben werden, zugleich für sie die Waffen zu ergreifen. Gegen wen? und wie? mag die Schrift selbst lehren. Manche werden, gewohnt die Wehr des Kampfes nur mit seidenem Handschuhe anzugreifen oder nur Schaugefechten beyzuwohnen, die Angriffe zu rauh finden; doch bin ich mir bewußt, auch hier der gleichvertheilenden Gerechtigkeit eingedenk geblieben zu seyn, und einem Jeden gegeben zu haben, was und wie es ihm gebührt.

München den 21. December 1828.

Anmerkung. Um die Auffindung der Stellen, welche bey Andern aus der ersten Auflage der Abhandlungen angeführt werden, in dieser zweyten und vermehrten möglich zu machen, sind die Seitenzahlen des Textes und der Anmerkungen von jener in diese über die Mitte des Textes und der Anmerkungen in Parentheſen wiederholt worden. Auch sind von der ersten die Enden der Seiten durch perpendikulare Striche (||) angezeigt. Die Zahl der Anmerkungen

ward eben deßhalb nicht vermehrt, und wo in ihnen bedeutende Zusätze eingeschaltet wurden, ist das Alte und Neue durch Beysetzung der Jahrzahlen unterschieden.

Erſte Abtheilung,

die Einleitung und die Epoche des heiligen Styls enthaltend.

1816.

Die griechiſche Kunſt hatte ſich aus dunkeln Anfängen faſt unbeachtet bis zu höchſter Ausbildung entwickelt. Sie hatte, Jahrhunderte lang in gleicher Vortrefflichkeit beſtehend, alle Staaten des Alterthums mit ihren Wundern erfüllt, ohne einen Geſchichtſchreiber gefunden zu haben. Das erhabene Schauſpiel, welches ihre Vollendung darbot, die Offenbarung der höchſten Ideen und der reinſten Bildung in ſichtbaren Geſtalten, eine Geſchichte reich an ruhmwürdigen Werken und großartiger Geſinnung ſchien keiner Aufzeichnung zu bedürfen, wie die Bewegungen, von denen die Staaten unabläſſig erhoben und gebeugt wurden. Wenn die Tugend und ihre Thaten den Glanz verlieren, wo ihnen die Muſe des Geſangs oder der Geſchichte nicht dauernden Ruhm verleiht, ſo ſcheinen die Werke der Kunſt, ſich ſelbſt darſtellend, der Trefflichkeit des Geſchichtſchreibers weder Raum zu geben, noch ihrer zu bedürfen. — Darum haben Herodot und Thucydides ſammt ihren Nachfolgern der bildenden Kunſt nur mit Wenigem oder gar nicht Erwähnung gethan. — Als mit der Freiheit die Zeiten der Geſchichtſchreibung vorüber waren, haben zwar Sammler und Beobachter viele Nachrichten von den Künſtlern und ihren Werken aufgezeichnet; aber was ſich bey ihnen ſelbſt, bey Pauſanias, Strabo, den Philoſtraten, oder

in Auszügen aus ihren Schriften bey Plinius, Quinctilian u. A. erhalten hat, [1]) bietet in einzelnen Mittheilungen und Bemerkungen einen dürftigen Stoff für Forderungen, so groß und mannigfach, wie hier sich erheben. — Nach langer Blüthe war endlich die Kunst plötzlich verschwunden, [2]) und in dem Schutte des zerstörten Alterthums ruhten mit den Ueberresten ihrer Werke auch die Erinnerungen ihrer Schicksale. Als aber seit dem 16ten Jahrhunderte in Italien ihre Gräber geöffnet wurden, schien die Möglichkeit einer Kunstgeschichte sich eher zu entfernen, als näher

(1.)

[1]) Die meisten von ihnen hat Plinius benutzt und genannt. Vergl. über sie die Erläuterungen von Heyne in den Antiq. Aufsätzen 2. Stück III. S. 26 ff. Es waren darunter Schriften, welche den ganzen beschreibenden Theil der Kunstgeschichte umfaßten, wie des Bildhauers Pasiteles fünf Bücher von ausgezeichneten Kunstwerken in allen Ländern, Plinius XXXVI. K. 4. §. 12. S. 731. Z. 2, dem wohl hauptsächlich Plinius die langen, chronologisch geordneten Reihen der Künstler verdankt; dann über einzelne Zweige, als des Varro Werk von den Bildnissen (Visconti in der Einleitung zur Ikonographie §. 13. ff.), und über berühmte Sammlungen, wie des Polemon 4 Bücher von den Weihgeschenken in der Burg von Athen. Vergl. Casaub. zu Strabo IX. S. 607 A Almel. So haben auch die zahllosen Städte-Beschreibungen Nachrichten über die Kunstwerke der Städte enthalten, wie aus einzelnen Anführungen erhellet (z. B. Clemens Alex. Protrept. K. IV. S. 212. Z. 14. — S. 41. Z. 13 u. f.). Neben der Kunstbeschreibung war auch für die Kunstlehre gesorgt, und hier stehen die größten Meister als Schriftsteller an der Spitze, Polyclet über die Verhältnisse, in einem Werke der Kanon genannt, (Galenus περὶ τῶν καθ' Ἱπποκρ. S. 14. Lucian II. de saltat. §. 75. S. 308.) und Appelles für die Mahlerey. (Plinius XXXV. §. 10. S. 695. Z. 2. Apelles förderte die Mahlerey voluminibus etiam editis, quae doctrinam eam illustrant.) — Es fehlte also nicht an Stoffen und Vorarbeiten zu einer vollständigen Kunstgeschichte; doch wurde die Aufgabe nirgends in gehörigem Umfange gefaßt, noch weniger ausgeführt.

[2]) Mehrere Denkmäler der bildenden Kunst, darunter besonders die schöne Bildsäule der Julia Pia, Gemahlinn des Septimius Severus, aus der Galerie von Versailles (in der Notice des Statues du Musée Nap. unter No. 95. im Musée des Antiques von Bouillon die 4te der 12ten Lieferung) zeigen, daß die unter Trajan, Hadrian und den Antoninen noch blühende Kunst zur Zeit des Septim. Severus noch keineswegs in allen Werken entartet war. Was kaum 50 Jahre später unter Gallienus gebildet wurde, kann nicht mehr als Kunstwerk betrachtet werden.

Digitized by Google

zu rücken. Unkunde und Einseitigkeit der ersten Sammler, Römer und Toskaner, welche die Ausbeute griechischer Plastik freygebig ihren Vorfahren zuschlugen, erzeugten Träume von römischer und hetrurischer Kunst, welche die Begriffe auf Jahrhunderte || verwirrt haben. Auch kam es durch den Hochmuth der neuen Plastik, welche über die unverstandenen Muster ihrer Lehrerinn hinaus zu größerer Wahrheit und Lebendigkeit gelangen wollte, besonders unter dem 14ten Ludwig dahin, daß sich Blick und Geist von dem strengen Ernst und der ruhigen Majestät der alten Kunstwelt abwendeten und allein nach dem trüglichen Lichte der neuen Vortrefflichkeit emporsahen. [3]) Selbst nachdem es gelungen war, tiefer in das Alterthum einzudringen, die philologische Gelehrsamkeit zu gründen und jeder Forschung über die alten Völker den Weg zu bahnen, blieb die Kunst meist unbeachtet. Ihre Werke wurden nur dann befragt, wenn aus ihnen sich Sprache und Sitte der Vorzeit erläutern ließ, da ihr eigenthümlicher Werth der einseitigen Bildung verschlossen blieb. Die Kunde des

3) Es wird in der dritten Abhandlung Gelegenheit kommen zu zeigen, was die an sich nicht unbedingt werthlose Kunst jener Zeit erreichte, und wodurch sie das Wesen der alten aufhob. Daß es ihre Meister bis zur gänzlichen Verachtung der Antike gebracht hatten, ist gewiß. Die drey größten Werke der Galerie von Versailles, die Diana, der angebliche Germanicus des Kleomenes und der Jason, dann der Bacchus im alten Salle des Antiques (Notice des Statues No. 4. später No. 266. — Bouillon 13. 3.), die in Italien jede Stadt würden verherrlichet haben, blieben dort so gut als ungeachtet. Der Exeget im Werke von Bouillon M * * * (St. Victor) legt darüber bey Beschreibung jenes herrlichen Bacchus dieses Bekenntniß ab: Le Bacchus etait indignement couché dans la poussière; et dans le cours de leurs etudes les artistes de nos jours ont pu le voir étendu dans la Salle dit alors des Antiques, ensevell || sous d'enormes amas les plâtres mutilés et en quelque sorte foulé aux pieds par les professeurs. On en etait arrivé à ce degré d'erreur et de decadence, non seulement de rejeter l'imitation de l'antique, mais encore de le mépriser. Es fehlte, wie diese Meister sagten, den Alten an Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit. Erst seit Michel Angelo, noch mehr seit Bernini sey es gelungen, ihre Schlichtheit, Einförmigkeit und Trockenheit zu besiegen, Anmuth und Energie in die Kunst einzuführen.

Digitized by Google

Alterthums mußte zu der Gründlichkeit auch noch die Ausdehnung gewinnen, der Gelehrsamkeit mußte sich Empfänglichkeit, dem Scharfsinne ein dem Alterthum verwandter Geist gesellen, fähig seine Größe zu fassen und in sich gleichsam zu verjüngen, ehe die Fackel über die lange Nacht der griechischen Kunst erhoben werden und ihr Verständniß beginnen konnte. Das Alles, kaum geahnet und durch Umstände wenig vorbereitet, erschien wie auf Einmal in Winckelmann, von dem zuerst der Quell des Lichtes ausgegangen, das seitdem die Kunst des Alterthums bestrahlet, seine Erhabenheit aufgehellet und die Bestrebungen der neuern Zeit nach ähnlicher Vortrefflichkeit begünstiget hat. Doch indem sein großer Geist mehr auf Enthüllung des Wesentlichen in der alten Kunst, als auf Läuterung des Geschichtlichen gewendet war, ist dieses unvollständig geblieben, eine noch wenig ausgebildete Einfassung seines unsterblichen Werkes, [4]) Stoffe, wie es scheint, der Ruhe und vollendeten Erfahrung späterer Jahre aufbewahret, die ihm vom Schicksale versagt ward. Indeß hat die durch ihn geweckte Untersuchung, nach dem empfangenen Antrieb in dauerndem Fortgange, geleitet bald durch später aufgefundene Kunstwerke, bald durch das Licht der neuen Philologie, hier eine gänzliche Umwandlung vorbereitet. Die von Winckelmann versuchte Scheidung und Bestimmung der Kunstepochen und Schulen, des Hetrurischen und Griechischen, des Spätern und Frühern, und seine ganze Ansicht vom Gange der Entwickelung der Plastik ist zum Theil erschüttert, zum Theil umgestürzt; und die großen Entdeckungen auf Aegina und in Phigalia sammt den Werken des Phidias, vom Parthenon aus Athen entführt und der Wissenschaft zugänglicher geworden, haben durch Darlegung ächter Urkunden aus den merkwürdigsten Epochen gelehrt, daß der zusammengefallene Theil der Kunstgeschichte nach

4) Es ist in dem Anfange des ersten Buches, dann wieder vom 6. Kap. des 4. B. an enthalten. Der Kern des Buches, die Kunstlehre, liegt in der Mitte.

andern Planen und Ansichten zu erbauen ist. Wir bemächtigen uns des reichen Stoffes nur zum Theil, indem wir versuchen, die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen dem angedeuteten Stande der Sache und den Forderungen der Wissenschaft gemäß neu zu bestimmen und den Gang ihrer Entwickelung darzuthun. Zunächst wird uns, wie natürlich, die älteste Epoche beschäftigen, deren Räthsel und überraschende Erscheinungen der Erklärung am meisten bedürftig und keineswegs am wenigsten würdig sind.

Von den ältesten Zeiten der griechischen Kunst begnügte man sich im Allgemeinen zu sprechen, als welche, in Versuchen befangen, ohne denkwürdigen Erfolg, einer nähern Beachtung nicht werth schienen. [5]) Man erwähnte, um an einem Ersten anzuknüpfen, die rohen unbehauenen Steine, welche in der Urzeit Götter vorgestellt, und wie an ihnen einzelne Theile und Gliedmaßen menschlich gestaltet worden, bis endlich eine vollständige Bildsäule daraus hervorgegangen. Zu dieser bequemen Herleitung kamen dann einige Nachrichten über älteste Kunstwerke und Sagen von den frühesten Meistern, worauf ein schneller Ueber-

(2.)

5) Die Winckelmann'schen Ansichten sind gerade in der ältesten Epoche, wo sie am unstatthaftesten sind, am wenigsten angefochten worden. Etwas schärfer bestimmt wurde Einzelnes in Heyne's Abhandlung Artium inter Graecos tempora in den Opusculis Academicis Vol. V. S. 338 ff., eine Schrift, die zur Berichtigung Winckelmann'scher Annahmen Vieles geliefert. — Winckelmanns neuer Erklärer, der würdigste von allen, die über ihn geschrieben, begnügt sich in der ältesten Epoche Einzelnes anders anzugeben, und auch Böttiger in den Andeutungen zu 24 Vorträgen über die Archäologie, worin ein wahrer Schatz wohlgesichteter und geordneter Nachrichten niedergelegt ist, geht (XV. u. XVI. Vorlesung S. 43 ff.) im Ganzen denselben Weg. — Erst neulich hat ein französischer Gelehrter, Herr Quatremere-de-Quincy, in dem Prachtwerk le Jupiter Olympien. Paris 1815, das über mehrfarbige Bildwerke, über Toreutik, Bildnerey in Gold und Elfenbein u. a. bey den Alten wichtige Untersuchungen enthält, auch die gewöhnlichen Vorstellungen über den Gang der ältesten Kunst zu verlassen angefangen. Diese Abhandlung wird sich mit ihm mehr als einmal auf demselben Wege finden.

Digitized by Google

gang in die spätern Zeiten erfolgte, wo das Fortschreiten der Kunst in lichterem Feld einen reichern Stoff der Behandlung darbot. Wäre von der ältesten Zeit nichts zu sagen, als was berührt wurde, und bestände ihr ganzes Bestreben in dem Kampfe gegen mechanische Schwierigkeiten, so wäre freylich wohlgethan, der angenommenen Weise nach, leichten Schrittes darüber hinzugehen. Doch ist aus jenen Anfängen die spätere Kunst fast auf Einmal und an allen Orten zugleich in voller Blüthe hervorgebrochen. Die früheste Zeit hat also ihren Stamm erzogen und gekräftiget, seine Aeste ausgebreitet und seine Knospen angesetzt. Statt leichter Anfänge, nur flüchtiger Betrachtung werth, verhüllt sie vielmehr das ganze Getriebe verborgener Kräfte und Bestrebungen, aus denen dann schnell hervorgebrochen, was schon bey seiner Erscheinung in Erstaunen gesetzt und durch alle Zeiten herab sich als Gegenstand der höchsten Bewunderung behauptet hat. — Hier also liegen die wichtigsten und schwierigsten Aufgaben der Kunstgeschichte, gegen welche das Spätere nur als weitere Entwickelung des schon gelösten Problems zu betrachten ist. — Der Grundirrthum aber in Behandlung der Sache lag darin, daß man den Anfang griechischer Kunst allein in Griechenland selbst gesucht, sie bey ihrem Beginnen sogleich in Bewegung nach dem Bessern gesetzt und ihr eigentliches Entstehen zu tief herabgerückt hat, um sie nicht ein Jahrtausend lang fortschreiten und doch zu keinem Erfolge gelangen zu lassen. ||

Dagegen erscheint bereits in dem ältesten Denkmale des griechischen Volkes, dem epischen Gesange, die Kunst nicht im Werden und Versuchen, sondern in sich abgeschlossen und in ihrer angenommenen Art vollendet. — Das Verfahren bey der Arbeit, die Stoffe, die Werkzeuge sind auf das Deutlichste beschrieben. Verschiedene Metalle werden zu Einer Masse geschmolzen und mit dem Hammer in Gestalten ausgetrieben. [6]) Alle Vor-

[6]) Ueber die gehämmerten Werke (σφυρήλατα) und das Verfahren bey ihrer Verfertigung vergl. Quatremere im angef. Werke S. 153 ff. Das

gänge des öffentlichen und häuslichen Lebens werden in bedeutungsvollen Gruppen auf des Achilles und Herkules Schilden dargestellt, [7]) und volle Standbilder von Jünglingen prangen

(2. 3.)

Austreiben (ἐλαύνειν) der einzelnen Theile mit dem Hammer (σφῦρα) und das Verbinden derselben durch Stifte und sogenannte Schwalbenschwänze zu ganzen Gestalten, wie es beständig in Aegypten in den alten Werkstätten des Phthas oder Hephästos war ausgeübt worden, blieb auch in Griechenland bey Ausführung von metallenen Werken überall und unverändert, bis daselbst zu Samos die Gußkunst erfunden wurde. — Eine so gearbeitete Figur ist, so viel mir bekannt, unter den zahllosen kleinen Bronzen aus dem griechischen Alterthume nicht erhalten worden, aus dem ägyptischen eine einzige, die in England ist, und in dem ersten Theile der Beschreibung alter Kunstwerke, welche die Gesellschaft der Dilettanti herausgibt, gleich nach der Einleitung erklärt worden.

[7]) Ilias 6, 478—608 und Hesiod. Ἀσπ. 144—320. Beyde Beschreibungen, von gleichem Umfange und demselben Reichthume, mögen einzelnes Eingeschobene haben, im Ganzen aber sind sie aus Einer Arbeit, wie die Werke, von denen sie Meldung thun, und von einander unabhängig, zwey höchst merkwürdige Urkunden aus dem fernsten griechischen Alterthume von jenem Wohlgefallen an großen bildlichen Zusammenstellungen, gleichsam Epopöen in Bildwerk, von denen sich in dem Heimathlande aller Bilderschrift, in den zwey Grotten zu El-kab oder Eleithyia (vergl. die große Beschreibung von Aegypten, 1ste Lieferung Antiq. Pl. 68—71.), die ältesten Beyspiele gefunden haben, von so über || raschender Aehnlichkeit in Behandlung der häuslichen Scenen, daß man, wenn es möglich wäre, annehmen möchte, die Sänger hätten nach ähnlichen Werken, oder jene Bildner nach ähnlichen Gesängen gearbeitet. — Die kriegerischen Vorstellungen auf den Mauern der Paläste von Theben (in der zweyten Lieferung jenes Werkes) geben die andere Seite der Aehnlichkeit, und auf ihnen treibt wie im Homer Ein König oder Held riesenhaft gegen das Volk ganze Heerhaufen in die Flucht. — Wie aber die großen Bildwerke des griechischen Epos auf der einen Seite sich an das Aehnliche im Urlande der Kunst anschließen, so folgen auf der andern im Alterthume der griechischen Plastik ihnen Werke, auf welchen in jener Weise ein Inbegriff der Heldensage in reichen Bilderfeldern ausgeführt war, als der kolossale Thron von Amyklä, der Kasten des Kypselus, an dem die Dichtung der Toreutik zu Hülfe gekommen war, wie die Bilderschrift der ägyptischen, dann das Bildwerk, was die Kolosse des Phidias, ihre Sockel und Throne verzierte, die Friesen, zunächst des Parthenon, zuletzt die Züge auf den Sarkophagen, wodurch sich eine Reihe von großen Bildwerken aufrollt, anhebend in dem tiefsten ägyptischen Alterthume, aufhörend am Ende der griechischen Kunst, verwandt in vielen Stücken, in Behandlung der Gruppen, Anfangs auch in Färbung der Gestalten, verbunden und vermittelt durch jene Werke der beschreibenden Poesie. —

Digitized by Google

im Hauſe des Alkinous. [1]) Alles erſcheint zwar als Werk des Hephäſtos; aber jene Zeit legt den Göttern nur ſolche Künſte

(3. 4.)

Zu den Schilden aber, die wir erwähnten, liefert das Gegenſtück der Diplar (Doppelmantel), in den Helena viele Kämpfe der Troer und Achäer hineinwebt. Ilias 3, 126 ff.

μέγαν ἱστὸν ὕφαινεν
Δίπλακα πορφυρέην . πολέας δ' ἐνέπασσεν ἀέθλους
Τρώων θ' ἱπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων.

Es iſt nicht klar, wie die Ausleger ſich dieſes Einweben von Schlachten vorgeſtellt: ob damit das Kleid überſäet war, wie das des olympiſchen Zeus mit Thieren und Lilien nach Pauſ. B. V. K. 11. S. 401, oder wie anders. Indeß hat ſich ein Marmorbild der Pallas im alten Style mit einem ſolchen Diplar erhalten. Es iſt die Dresdner Bildſäule (IX. u. X. im Auguſteum, Nro. 8. in den Marbres de Dresde).. Von der Bruſt gerade herab läuft, wie bey den ägyptiſchen Bildſäulen die Leiſte mit Hieroglyphen (vergl. Böttiger Andeutt. S. 58.), ſo hier, vollkommen gleich, ein dreiter Streif in zwölf Felder abgetheilt, und auf dieſen ſind eben ſo viele Gruppen aus der Gigantenſchlacht ausgeführt. — Auf dieſe Weiſe wird nun auch der Diplar geweſen ſeyn, den Helena webte. Konnten aber der Art Werke an dem Weberſtuhl ausgeführt werden (Ovidius hat das Verfahren in den Metamorph. VI. 25 ff. ſehr ſinnreich beſchrieben), ſo auch wohl mit dem Hammer oder dem Meißel, und die eine Kunſt ſetzt das Daſeyn der andern voraus und beſtätiget es. — Heyne in der angef. Abh. S. 347 meint, es ſey wohl klar, daß Phrygerinnen und Troerinnen im Stande geweſen, ſolche Werke zu weben; ob aber auch Griechinnen, wage er nicht zu behaupten. Das Urtheil über die älteſte Kunſt im eigentlichen Griechenland war gerade in Göttingen durch Meiners höchſt einſeitige Darſtellungen in der Geſch. der Wiſſenſchaften, wo || faſt alle alte Kunſt bis auf den Kaſten des Kypſelus aus dem Mutterland ausgeräumt und nach den Pflanzſtädten in Aſien verſetzt wird, ſehr oerſchüchtert worden. In dieſem Falle müſſen wir das Doppelkleid zu Hülfe nehmen, was Penelope dem Ulyſſes gemacht, Odoſſee τ, 227, welches auf gleiche Weiſe vorne mit Bilderſchmuck aus Goldfaden verziert war:

vorn war prangendes Schmuckwerk:
Zwiſchen den Vorderklauen des wildanſtarrenden Hundes
Zappelt' ein fleckiges Reh; und jeglicher ſchaute bewundernd
Wie, aus Golde gebildet, der Hund anſtarrend das Rehkalb
Würgete, aber das Reh zu entfliehn mit den Füßen ſich abrang.

Dadurch tritt dann die Kunſt der Griechinnen auf gleiche Linie mit der phrygiſchen und troiſchen, wenn denn einmal Helena in Troja als Troerinn zählen ſoll; es müßte denn ſeyn, daß Zweifelmüthige einen neuen Unterſchied einſetzen und behaupten wollten, die griechiſchen Frauen der homeriſchen Zeit hätten wohl Rehböcke und Hunde, aber keine Menſchen zu weben gewußt.

[1]) Odyſſee 7, 91 ff.

Goldene Hund' umſtanden und ſilberne jegliche Seite,

bey, welche sie selbst ausübte. Ohne eine irdische Werkstätte, in der Aehnliches auf gleiche Art gebildet wurde, kann der Dichter jene himmlische des Feuerbeherrschers nicht erfunden haben. — Auch deutet die genaue Benennung der Götter nach ihren Eigenthümlichkeiten und Symbolen auf Standbilder fester Gestalt und Bezeichnung, aus denen das im Pallas-Tempel von Troja namentlich erwähnt wird. [9]) — Treten wir dann aus dem

(4.)

Welche Hephästos gebildet mit kundigem Geist der Erfindung —
Goldene Jünglinge dann auf schön erfundnen Gestühlen
Standen erhöht u. s. f.

9) Ilias 6, 301 ff., wo die troischen Frauen dem Palladium das Gewand auf die Kniee legen. Das Bild war also sitzend, wie überhaupt die ältesten Pallasbilder. Das troische war, wie die Argiver sagten, nach Argos entführt worden. Paus. II. K. 23. S. 163. Bekanntlich rühmten sich des Besitzes auch die Römer und mehr andere Städte. — Außer ihm werden, wahrscheinlich aus der Sage der cyklischen Dichter, noch andere Götterbilder aus Troja erwähnt: ein Zeus (ἑρκαῖος) mit drey Augen, im Hofe der königl. Burg, unter den Priamus geflüchtet war, auch nach Argos gebracht. Paus. IV. K. 17. S. 321, vergl. VIII. K. 46. S. 698. Dazu ein Dionysos im Kahn (Διόνυσος ἐν λάρνακι), ein Werk des Hephästos, das er dem Dardanos geschenkt. Paus. VII. K. 19. S. 572. Herr Prof. K. O. Müller hat in den Wiener Jahrbüchern der Literatur XXXVI. S. 179. diesen Gegenstand, die homerische Archäologie, aufgenommen und mit großer Sachkenntniß und fruchtbarer Gelehrsamkeit weiter geführt. In Bezug auf den artistischen Inhalt der Tempel verweiset er noch auf Od. μ, 345 ff., wo die Errichtung eines gelobten Tempels als mit vielem und schönem Schmuckwerk verbunden gedacht wird:

εἰ δέ κεν εἰς Ἰθάκην ἀφικοίμεθα, πατρίδα γαῖαν,
αἶψά κεν Ἠελίῳ Ὑπερίονι πίονα νηὸν
τεύξομεν, ἔνθαζε θεῖμεν ἀγάλματα πολλὰ καὶ ἐσθλά.

ob man gleich mit ihm nicht als ausgemacht annehmen kann, daß unter diese ἀγάλματα außer Tripoden, Kesseln u. dgl. „sicher auch Bilder gehören." Er fährt fort: „Daß aber Homer keine andern Idole als das genannte erwähnt, hat bloß darin seinen Grund, daß seine Poesie mehr dem öffentlichen und kriegerischen als dem religiösen Leben zugewandt ist; hätten wir vorhomerische Päanen oder andere Kultuslieder der ältesten Zeit, so würde darin natürlich bestimmter von den Attributen der Götterstatuen u. dgl. die Rede seyn. Um desto deutlicher und genauer werden uns von Homer die Reichthümer und Schätze der alten Anakten beschrieben. Ihre Häuser waren voll von Bechern, Schalen, Tripoden und andern werthge-

Digitized by Google

lichten Kreis des epischen Zeitalters in das Gebiet der früheren Sage zurück, so begegnet uns auch hier noch die bil-

(4.)

haltenen Geräthen, welche als κειμήλια, wie Familiensilber, mit Sorgfalt bewahrt und in den Geschlechtern vererbt wurden. Die Arbeit an diesen Geräthen war nicht blos durch Zweckmäßigkeit, sondern auch oft, wie an dem Nestorischen Pokal, durch das Bestreben nach Zierlichkeit und Schmuck ausgezeichnet. Man liebte verschiedene Metalle und andere Stoffe zu Zierrathen von Schilden zu verbinden, dergleichen der Sänger nothwendig vor Augen haben mußte, der die mit so viel Geschmack angeordneten Bildwerke des Achilleischen Schildes dichtete. Dem Geschmacke an solchen Bildwerken aus Metallen entsprach der an großen Stickereyen, bey denen ebenfalls besonders metallene Fäden gebraucht wurden. Ueberhaupt fand man allgemein Vergnügen am Bunten, Prächtigen, Glänzenden, und golden und schön sind fast Synonyma. Telemachos erstaunt, indem er in den Saal des Menelaos tritt, über den Glanz des Metalls, welches man sich nach einer ähnlichen Beschreibung vom Palaste des Alkinoos zum Theil unmittelbar an den Wänden denken muß:

Schaue doch, Nestors Sohn, der das Herz mir im Busen erfreuet,
Schaue den Glanz doch des Erzes umher in dem hallenden Hause,
Auch des Goldes, des Silbers, des Elfenbeins und des Bernsteins.
Also glänzet wohl Zeus dem Olympier innen der Vorhof.

Und, aufrichtig gesagt, warum sollte es nicht so seyn? Warum sollte sich in einer Zeit, in der unzählige kleine Fürsten, ein altgriechischer Feudal-Adel, das Land theilen, über Tausende von Knechten gebieten, und an Ansehen und Macht wie Riesen über die Menge hervorragen, sich nicht auch eine gewisse rohe Pracht entwickeln, gegen welche die edle Einfalt dorischen Lebens, welches durch die sogenannte Rückkehr der Herakliden im Peloponnes herrschend wurde, bedeutend absticht? Warum sollte nicht schon in jener Zeit der Verkehr mit Kleinasien und selbst Kypros und Sidon bald edle Metalle und andere Stoffe zur Verarbeitung, bald auch allerley künstliche Geräthe zur Nachahmung herbeyführen? So darf man sich auch durch die bey Manchen herrschenden Vorstellungen von dem Naturleben der Homerischen Griechen, dem Kindheitsalter der Nation u. dergl. gewiß nicht abhalten lassen, dem Dichter zu glauben, daß schon damals die Künste dem Leben einen gewissen Glanz zu verleihen vermochten." Nachdem er hierauf gegen die Hirtische Ansicht über griechische Kunst in Homerischer Zeit sich verwahrt, handelt er von den in das höchste griechische Alterthum zurückreichenden merkwürdigen Schatzhäusern im Peloponnes und in Böotien, als Beweisen einer frühen Kunstkultur. S. 181. ff. „Zwar sind es nur wenige Bruchstücke bunten Marmors, von denen hier die Rede seyn wird, aber dem Recens. scheint von diesen Fragmenten ein höchst erfreuliches Licht über den ganzen Zustand der Kunst und Kultur der Griechen in dem soge-

Digitized by Google

dende Kunſt. An die Namen vieler Helden und Heldinnen, des Ulyſſes, Diomedes, der Amazonen, der Iphigenia,

(4.)

nannten heroiſchen Zeitalter auszugehen. Bekanntlich iſt in den neueſten Zeiten öfter von dieſen eigenthümlichen — kuppelförmigen und doch nicht eigentlich gewölbten — Gebäuden *) die Rede geweſen, die Pauſanias zu Mykenä und Orchomenos als Schatzhäuſer alter mythiſcher Fürſten erwähnt, und ſo ſehr bewundert, daß er den orchomeniſchen Theſauros zu den erſten Wundern der Welt rechnet. Die Kenntniß dieſer Bauwerke im Allgemeinen können wir nach dem, was Hirt in der Geſchichte der Baukunſt darüber geſagt hat, vorausſetzen, ſo wie wir uns eigentlich den Beweis erſparen dürfen, daß dieſe Gebäude wirklich der mythiſchen und heroiſchen Zeit angehören. Denn außer daß ſie von Pauſanias Theſauren genannt werden, Theſauren aber, welche zu keinen Heiligthümern gehören, durchaus nur mythiſchen Königen, wie Atreus, Minyas, Hyrieus, Augeas beygelegt werden, und in republikaniſcher Zeit auch nicht gut ſtattfinden konnten, befinden ſich dieſe gerade nur in den Städten, die in mythiſcher Zeit Sammelplätze des Reichthums waren, und in Homeriſchen Gedichten von einem fabelhaften Glanze erhellt erſcheinen, hernach aber ohnmächtig und unbedeutend wurden, wie Orchomenos und Mykenä. Ref. dieſes hatte nach den Nachrichten von dem mykenäiſchen Schatzhauſe die Vermuthung aufgeſtellt, daß ſich bey Amyklä, der alten Hauptſtadt der vordoriſchen Fürſten Lakonika's, ein ähnliches finden müſſe **), und wie ſehr mußte es ihn nun in ſeiner ganzen Anſicht beſtärken, als er hernach in William Gells Itinerary of the Morea ***) las, daß Gropius am Ufer des Eurotas, einige engliſche Meilen vom alten Amyklä, ein kreisrundes Gebäude von derſelben Geſtalt, wie der mykenäiſche Theſauros, gefunden habe. Das alte Griechenland war ſicherlich mit Gebäuden dieſer Art angefüllt (?), und eine bedeutende Anzahl laſſen ſich theils aus den gefundenen Trümmern, theils aus dichteriſchen, an ſich unverſtändlichen, nur dadurch Licht erhaltenden Erwähnungen zuſammenſtellen †). Eine der

*) Nach altem Sprachgebrauch gehören ſolche Gebäude wohl zu den θόλοις, und die alten ſardiniſchen θόλοι περισσοῖς τοῖς ῥυθμοῖς κατεξεσμένοι, die zu den κατασκευάσμασιν εἰς τὸν ἑλληνικὸν τρόπον διακείμενα τῶν ἀρχαίων gerechnet werden (Ariſtot. Mirab. ausc. c. 104, p. 207, Beckmann), waren wahrſcheinlich von ähnlicher Art, wie auch die Gebäude im ſüdlichen Sicilien, im Gebiete von Falconara es ſind. Houel Voy. pittor. T. III. pl. 202.

**) „Und ſollten nicht vielleicht genauere Nachforſchungen um Amyklä ähnliche Entdeckungen herbeyführen, wie die in Mykenä." Orchomenos, p. 319.

***) P. 225. vgl. Gells Narrative of a journey in the Morea, p. 348. Dodwell Classical and topographical Tour Vol. II. p. 415.

†) S. außer Hirt W. Gells Argolis, p. 32, 33. Hughes Travels I. p. 204. Orchomenos, S. 244. Dorier II. S. 256. Dodwell fand in der Nähe des mykenäiſchen Theſauros die Trümmer dreyer ähnlicher aber kleinerer Gebäude, p. 236. Vgl. Pouqueville Viaggio, T. II. p. 119.

Digitized by Google

der Dioskuren, der Sieben gegen Theben, des Icarius, Tyndareus, Pelops, Hercules, der Argonauten, des Evander,

(4.)

merkwürdigſten iſt ein Vers des dunkeln Lykophron, nach welchem Priamos die Kaſſandra in ein ſteinernes Jungfrauengemach, ohne Deckenbalken (ἄνευ τεράμνων), eine dachloſe Behauſung, verſchließt *). In der That iſt dadurch ein Gebäude vortrefflich bezeichnet, deſſen Wände bloß durch allmählige Annäherung das Dach bilden; auch Tzetzes ſieht ein, daß von einem pyramidenartigen Gebäude die Rede iſt. Man ſieht übrigens hieraus ſo wie aus einigen andern Traditionen, daß Bauwerke dieſer Form auch bisweilen andere Beſtimmungen haben mochten, als Schatzgewölbe zu ſeyn: nur hat man bey dem mykenäiſchen und orchomeniſchen Tholos keinen hinlänglichen Grund, der Tradition des Alterthums zu widerſprechen **), da die alten Anakten Griechenlands für ihre Waffen, Becher, Gewänder und andere Stücke von Werth wohl gern ein beſonderes Gebäude errichten mochten. ***)"

„Aber es iſt Zeit, zu dem ſpecielleren Gegenſtande zu kommen, um deſſen willen ich dieſe Theſauren herbeygezogen habe, den Ornamenten des Mykenäiſchen. Ich will von dieſen ſo genau als möglich handeln, indem ich theils die Nachrichten der engliſchen Reiſenden, beſonders des trefflichen William Gell, theils Zeichnungen von Luſieri benütze, die im Print-room des brittiſchen Muſeums unter den von Lord Elgin an das brittiſche Muſeum gekommenen Papieren liegen. Zuerſt iſt anzugeben, was ſich gefunden hat, dann kann man verſuchen, die Stelle anzugeben, wo es hingehört. Vor dem Eingange des Theſauros fanden Gell †) und Andere ††) ein Stück, welches von dem erſtgenannten für das Kapitäl einer halbrunden Säule, ſonſt mit mehr Grund für eine Baſis angeſehen wird. Es beſteht aus einem grünen Marmor von angenehmer Farbe, und iſt aus zwey Haupttheilen zuſammengeſetzt †††), einer ſtarken Plinthe von drey Fuß, acht Zoll, zehn Linien Breite, und ziemlicher Höhe, und einem Pfühl oder Torus, deſſen Profil aber nach Luſieri kein Halbcirkel, ſondern elliptiſch iſt. Zwiſchen der Plinthe und dem Pfühl, ſo wie über dem Pfühl, befindet ſich eine

*) V. 350, vgl. Il. VI. 245.

**) Clarke's Einwendungen (Il. II. p. 688.), denen Andere entſchieden oder zweifelnd gefolgt ſind, ſind gar nicht bedeutend. Daß Atreus Theſauros auf der Burg von Mykenä liege, ſagt Pauſanias nicht, und war bey der hinlänglich geſicherten Macht der Atriden nicht nothwendig. Auch der Theſauros des Minyas liegt nicht auf der Burg. Daß das Gebäude ein Grabmal ſey, verräth keine Spur.

***) So hat der Panopeer Autolykos, der nach Pherekydes πλείστα κλέπτων ἐθησαύριζεν (Fragm. 18, p. 112, Sturz), bey Homer, Od. XIX. 410, ein μέγα δῶμα, ὅτι που οἱ κτήματ' ἔασι, wie er ſagt.

†) S. Argolis, p. 146 in der Erklärung von pl. 5.

††) S. Dodwell's Classical and topographical Tour Vol. II. p. 231, 232.

†††) S. die Abbildung bey Gell pl. 7. und Dodwell zur angef. Stelle; die beſte iſt die Luſieri'ſche.

knüpft ſich die Geſchichte alter Götterbilder, welche noch Pauſanias, als Denkmäler des fernſten Alterthums der öffentlichen

(4.)

Art Ablauf, in der Form einer wenig gehöhlten Kehle, mit einem Riemchen darunter. Der Pfühl iſt mit ſechs etwas hervorgearbeiteten Streifen geſchmückt, die ſich alle in einem Winkel in der Hälfte brechen; ſie beſtehen aus ſpiralförmigen Windungen oder Voluten in der Mitte, und kleinen Feldern an den Rändern, und ſind durch etwas zurücktretende, ganz unverzierte Streifen von geringerer Breite von einander getrennt. Der obere Ablauf iſt mit einer Art vertiefterer Felder in doppelten Reihen ringsumher geſchmückt, der andere platt. Die Höhe der ganzen Baſis beträgt an zwey Fuß, das obere Ende, wo der Schaft anſaß, hält einen Fuß, zehn Zoll, ſechs Linien im Durchmeſſer. — Im Eingange ſelbſt liegt ein bedeutendes Stück des Schaftes der Halbſäule, zu welcher die Baſis ohne Zweifel gehörte *). Es beſteht ebenfalls aus grünem Marmor **), iſt im Durchſchnitt halbcirkelrund, und hält im Diameter einen Fuß, neun Zoll, zwey Linien. Streifen der eben beſchriebenen Art, im Zickzack auf und ablaufend, umfaſſen die Säule; jeder Streifen bildet drey Spitzen nach Oben, und zwey nach Unten, indem die beyden andern gerade an die Ecke der Wandſäule treffen. Das erhaltene Stück hat nach Luſieri's Abbildung einen ſolchen Streifen vollſtändig, zwey halb. Drittens hat man in derſelben Gegend im Boden ſteckend zwey verzierte Steintafeln gefunden ***), welche durch die Elgin'ſche Sammlung in das brittiſche Muſeum übergegangen ſind, wo ſie Schreiber dieſes im Jahre 1822 genau betrachtet hat. Sie ſind in der Synopsis von 1821, p. 156, unter Nro. 220, 221 verzeichnet. Die eine Tafel von einer angenehmen grünen Farbe enthält in einem oberen Streifen fünf unter einander zuſammenhängende Spiralen, genau von derſelben Form, wie an der Baſis und dem Säulenſchaft, in einem unteren fünfthalb kreisrunde, glatte, ein wenig hervortretende Teller, von etwas größerem Umfange als die Spiralen. Die andere Tafel von glänzend rother Farbe (rosso antico) hat drey Reihen von Spiralen über einander, von denen die mittleren etwas größer als die andern beyden ſind, ſo daß ſechs von jenen auf ſieben von dieſen kommen. Die Bearbeitung des Steins iſt vorzüglich, indeſſen fehlt es der Arbeit doch an der mathematiſchen Präciſion, ſo wie an der Schärfe und Nettigkeit, welche die griechiſchen Architektur-Ornamente der beſten Zeit jedesmal auszeichnet. Hiezu kommt nur noch eine bloß von Luſieri erwähnte Platte oder Tafel von weißem Marmor (lastra di marmo bianco), welche oben einen Streifen mit Spi-

*) Gell, p. 146. Dodwell a. a. O.

**) Gell und Dodwell. Luſieri ſagt: marmo color di bronzo.

***) S. Gell a. a. O. p. 145. Dodwell drückt ſich p. 231 ungenau darüber aus: some masses of rosso antico. Dort findet ſich p. 232 eine Abbildung beyder Tafeln in Holzſtich.

Digitized by Google

Verehrung ausgeſtellt, geſehen hat. [10]) Andere waren längſt ver-

(4.)

ralen hat und ſonſt platt iſt. Ferner eine ſchmälere Tafel aus demſelben Steine, welche mit drey fächer- oder muſchelförmigen Ornamenten verziert iſt, die im Einzelnen dieſelbe Feiderverzierung haben, welche oben an der Baſis erwähnt wurde. Alsdann ein Stück des Kapitäls, wenn Luſieri Recht hat; doch kann man ſeine Form nicht mehr deutlich erkennen. Aber auf jeden Fall gehört noch ein Ornament aus rothem Marmor hieher, welches William Gell in einer Kirche bey dem Schatzhauſe gefunden *); es iſt einen Fuß, fünf Zoll lang, und ſieben Zoll breit, und enthält zu oberſt eine Reihe Spiralen, und darunter ziemlich dieſelben fächerförmigen Zierrathen, die vorher beſchrieben wurden **)."

„Ohne Zweifel verdienen dieſe Verzierungen die Aufmerkſamkeit, und rechtfertigen die Wichtigkeit, mit der ſie hier behandelt werden, da ſie in ihrer Art ganz eigenthümlich ſind, und einem Style der Architektur angehören, der bisher noch ganz unbekannt war. Aber eben dieſe Eigenthümlichkeit macht es ſchon wahrſcheinlich, daß ſie wirklich mit dem Theſauros zu verbinden ſind, da dieſer Theſauros auch, als er von Neuem aufgefunden wurde, ein Denkmal eines noch ganz unbekannten Styles war. Darauf führen dann auch alle anderen Umſtände, wenn man ſie ohne vorgefaßte Meynung über den Gang, welchen die Kunſt bey den Griechen genommen haben ſoll, in Betracht zieht. Die bedeutenderen Fragmente ſind in und bey dem Eingange des Schatzhauſes gefunden worden; zu welchem Zwecke ſollten ſie hieher geſchleppt worden ſeyn? Oder iſt es denkbar, daß eine ſpätere Zeit ſich mit der Verzierung des uralten Gebäudes, welches jetzt keinen Zweck mehr hatte, beſchäftigte? Und wäre dieß auch denkbar, ſo könnte es doch diejenige Zeit nicht ſeyn, in welcher die doriſche Architektur in ihrer hohen Einfachheit herrſchte, und zwar, wie Fragmente beweiſen ***), und überhaupt nicht zweifelhaft ſeyn kann, auch in Mykenä. Aber ſchon fünfzehn Jahre nach dem Perſerkriege (Olymp. 79, 1), ehe eine reichere und mannigfaltigere Architektur ſich in Griechenland recht ausbreitete, wurde Mykenä von den Argeiern zerſtört, und liegt ſeitdem in Ruinen bis auf den heutigen Tag, ſo daß gewiß nach dieſer Zeit hier nichts der Art

*) Es iſt in der Argolis pl. 7, abgebildet.

**) Dodwell erwähnt p. 240 noch a mass of green marble, enriched with the spiral meander and some circular ornaments, welches Stück auch auf der beygefügten Kupfertafel abgebildet iſt, und der Oberfläche der Halbſäule ziemlich ähnlich ſieht; es ſoll im brittiſchen Muſeum ſeyn, wo ich aber nichts der Art gefunden habe. Nach Vergleichung aller Umſtände finde ich es wahrſcheinlich, daß Pomardi jene Halbſäule hat abzeichnen wollen, und Dodwell die Zeichnung für etwas davon Verſchiedenes genommen hat.

***) Ein halber Triglyph bey Dodwell, p. 248, 244.

10) Siehe die Note 10, S. 16.

schwunden, lebten aber noch in der Sage, wie die goldenen

gearbeitet worden ist. Und wollte man zugeben, daß irgendwo eine neue Ansiedelung daselbst stattgefunden, so sind diese Ornamente doch auch der jonischen, korinthischen, römischen, byzantinischen Säulenordnung und Bauart so fremd und von allen so verschieden, daß sie durchaus nicht in denselben Zeiten verfertigt seyn können; sie müssen einer Zeit angehören, die jenseits dieser bekannten Ausbildung der griechischen Architektur liegt. Endlich zeigt die Vorderseite des Schatzhauses selbst noch deutliche Spuren, daß die Massen von Breccia, aus denen das Gebäude besteht, ehemals hier bekleidet gewesen sind. Rechts und links von der Oberschwelle der Thüre sieht man auf Lusieri's Zeichnung bedeutende Löcher, durch welche wahrscheinlich die Kapitäle der Wandsäulen befestigt wurden. Eben so findet man zu beyden Seiten des dreyeckigen Fensters über der Thüre in den Zeichnungen von Gell und Lusieri *) zwey oder drey Reihen von Löchern über einander, durch welche die bunten Marmortafeln angefügt werden konnten. An der Oberschwelle der Thüre, unter der Fensteröffnung, finden sich Bogen von Löchern, in denen kupferne Nägel saßen, die entweder für sich eine Verzierung bildeten oder etwas hielten; Lusieri hat in einer glänzenden Restauration des Ganzen, ich weiß nicht auf welche Autorität, hier Löwenköpfe angebracht. Solche Löcher, in denen noch zum Theil die Nägel stacken, finden sich auch in den sehr dreiten Seitenpfosten der großen Thüre, so wie rings umher an der inneren Wand des Domes oder Tholos **), sie laufen von der Kuppel in langen Reihen bis zu dem Boden herab ***). Sie sind viel zu zahlreich und sitzen viel zu eng übereinander †), als daß sie, wie Bartholdy meint, zum Aufhängen von Bechern, Waffenstücken u. dgl. gedient haben könnten, auch sind die gefundenen Nägel ohne Hacken oder Knopf ††); dagegen empfiehlt sich die Meynung sehr, daß sie bronzene Tafeln, welche eine Bekleidung des ganzen Inneren gebildet hatten, festhielten †††), da mit Erz bekleidete Gebäude noch

*) Vergl. auch Dodwell, der p. 235 davon spricht, und Gell in der Erläuterung von pl. 5, p. 144. Dodwell sagt: probably the whole of this part was sumptuously decorated, and consequently could not have been originally covered with the earth. Gell, p. 29. The front appears to have been cased with green and red marble with spiral and circular ornaments.

**) S. Gell, p. 30 u. p. 147 in der Erklärung von pl. 6.

***) Der Durchschnitt bey Gell zeigt 21 Reihen in dem halben Umfange des Rundgebäudes und 3 in dem Seitenpfosten der Pforte.

†) Nach Gell pl. 6 sind in einem Steine (die Dicke der Steinlagen ist gegen zwey Fuß) drey Löcher über einander.

††) Sans crochet, Haller bey Pouqueville: Voyage en Grèce, T. IV. p. 151.

†††) Diese Meynung hegen W. Gell p. 32, 33, Hughes Travels I. p. 204, Haller bey Pouqueville a. a. O., Hirt, der an verschiedenen Stellen davon gesprochen. — Die Nägel bestehen nach der Analyse eines Mineralogen aus 88 Theilen Kupfer, 12 Zinn. Clarke II. II. p. 698. Hughes p. 204, Note.

Sängerinnen an der Decke des dritten Tempels zu Delphi, den, wie

(4.)

öfter, besonders im mythischen Griechenland, vorkommen, und überhaupt der Geschmack für die Verbindung von Metall mit Stein in der Architektur in diesem Zeitalter herrschend war, so daß selbst in Hesiodos Beschreibung von dem Leben des ehernen Geschlechts:

Ihnen waren die Waffen von Erz, von Erz auch die Häuser,

etwas von historischer Erinnerung liegt."

„Wer sich nun den Eindruck, den die von Erz schimmernde Wölbung des Inneren und das nach Außen mit weißem, grünem und rothem Marmor aufs Zierlichste bekleidete Portal gemacht haben muß, lebhaft vergegenwärtigt, wird auch von freyen Stücken folgenden Schluß zuiassen. Die griechische Kunst stand schon in der Periode, von der uns statt der Geschichte nur der Mythus Kunde gibt, auf einer Stufe unabhängiger und bedeutender Abbildung. Unabhängig, denn kein Gebäude Aegyptens oder Asiens hat diese paraboloidische Kuppelform, und nirgends sonst trifft man diese Verzierungen an *). Bedeutend, denn wenn auch Aegyptens Bauwerke dem Umfange nach größer sind, so herrscht doch in der Anlage, Konstruktion und Ausschmückung dieser Thesauren ein größerer und höher strebender Geist. Diese Stufe hat aber die Kunst der Hellenen in nachmaligen Zeiten offenbar verlassen; sie ist von der halbbarbarischen Pracht, welche in diesen alten Gebäuden herrscht, zu der Simplicität und Einfalt zurückgekehrt, deren grandiose Wirkung wir in den altdorischen Monumenten bewundern, in denen an verzierte Säulenschafte, einfach zusammengesetzte und mit Schmuck bedeckte Basen u. dgl. m. gar nicht zu denken ist."

10) Ulysses weihete ein Bild der Athene zu Sparta Paus. III. K. 12. S. 235, woselbst auch das der Artemis verehrt wurde, welches die Sage durch Iphigenie und Orestes aus Tauris entführen ließ; das. K. 16. S. 248, und eins der Aphrodite Morpho, dem Tyndareus Fesseln anlegte, um die Wirkungen der Göttinn dauernd zu machen, das. K. 16. S. 246; und von Epeus, der das trojanische Pferd gemacht, erwähnt Pausanias II, 19. Schnitzbilder der Aphrodite und des Hermes. — Am Eurotas in der Gegend von Sparta stand der Ares, von den Dioskuren aus Koichis gebracht, das. K. 19. S. 258., und ein Bild der Scheu (Αἰδώ) von Ikarios

*) Die englischen Reisenden sprechen zwar nicht selten von einem ägyptischen Charakter, aber sagen nicht, was sie darunter verstehen; ihre Vergleichungen sind immer sehr unpassend. So vergleicht W. Gell mit dem Thesaurus einen unterirdischen Tempel, den Norden bey dem alten Hafen von Alexandrien gefunden. Aber, so viel ich finde, ist dieß dasselbe Gebäude, welches in der Description de l'Égypte T. V. pl. 22 abgebildet ist, und dieß ist in einem gewöhnlichen römischen Style. — Die Spiralen haben allerdings Aehnlichkeit mit den Voluten am Grabe des Midas, in Persepolis und in der jonischen Säulenordnung, und es findet hier ein gewisser Zusammenhang Statt; aber die Zickzack-Streifen kommen fast nirgends vor.

wie es scheint, ein Erdbeben versenkt hatte. [11]) Die Urheber dieser und ähnlicher Bilder waren schon früh verschollen oder unter allgemeinen Namen begriffen. Entweder war es der Künstler in Holz, Dädalus, oder der Arbeiter in Erz, Hephästos, dem sie zugeschrieben wurden, [12]) je nachdem sie aus diesem

rios an der Stelle geweiht, wo er von der Penelope geschieden (Das. K. 20. S. 265 am Ende); zu Mantinea Aphrodite und Ares, von den Epigonen aufgestellt, Paus. II. K. 25. S. 167; zu Trözen ein Hermes, an den einst Herkules seine Keule gelehnt (Das. K. 31. S. 185); auf dem Vorgebirge Malea hatten die Amazonen Bilder von Apollo und Artemis aufgestellt, Paus. III. K. 23. S. 274, die Argonauten eines des Apollo zu Korona in Messenien, Paus. IV. K. 34. S. 365, und in demselben Lande Diomedes die Athene (Anemotis) zur Abwehr schädlicher Winde (Das. K. 35. S. 369). Alle diese und noch andere sah noch Pausanias im Peloponnes allein, und weit mehr solche, die er den ältesten beyzählt, ohne sie an eine bestimmte Heldensage anzuknüpfen. — Zwar wird Niemand für Thatsache halten, was von dem Ursprung der einzelnen gesagt wird, indeß ist auch hier die Sage nur die Hülle, hinter welcher die Thatsache sehr leicht erkennbar aufbewahret liegt, daß nämlich schon in der Heldenzeit des Volkes Heiligthümer und Orte, welche durch alte Erinnerungen ehrwürdig waren, Götterbilder gehabt haben.

11) Er war von Erz, das heißt mit Erzplatten belegt, wie der Thalamos des Akrisius und der Tempel der Athene Chalkiokos zu Sparta, und versank noch vor Trophonios Zeit in eine Erdöffnung; doch hatte Pindarus das Andenken an ihn aus alter Sage erneuert und bewahrt. Paus. X. K. 5. S. 810, wo aus seinem Gesange erwähnt wird, daß „goldene Besänftigerinnen (χηληδόνες) von dem Gewölbe herabgesungen." — Eine griechische Vase zeigt, wie man glaubt, eine solche Sängerinn mit der Leyer und der Inschrift ΚΑΛΕΛΟΝΕΣ. Vergl. Huschke's vortreffliche Commentatio de inscriptione vasculi Locris in Italia reperti, Rostock 1713. bes. von S. 12. an. Doch der Umstand, daß die Inschrift mit ΚΑΛΗ anfängt, was dem Namen der Frau, der das Gefäß bestimmt war, eben so vorhergehen kann, wie Καλός dem Namen des Jünglings oder Mannes, macht diese Deutung verdächtig, wie es denn überhaupt bedenklich ist, auf populären Kunstwerken, dergleichen die Vasen waren, fernliegende Stoffe des Mythus zu suchen.

12) Der Name der Sache, Δαιδαλα, Kunstbilder, ist älter, als der Name der Person, Δαιδαλος, Paus. IX. K. 3. S. 716.; also wie Bild, Bildner. Die Athenäer rücken ihn in das Geschlecht ihrer Könige. (Diodor von Sic. IV. K. 76. S. 319. Z. 73. Wessel.) Die Aegyptier verehren ihn als einen Gott. (Derselbe I. K. 97. S. 108. Z. 61.) — An einem Orte steht sein Name am Anfange der geselligen Bildung; da ersin-

oder jenem Stoffe gemacht waren. — Aber auch am äußersten Rande der Vorzeit von Griechenland, wo die Anfänge der Staaten liegen, dämmern noch um die Gründer derselben Gestalten der bildenden Kunst. Auf der Burg in Athen sah Pausanias eine Bildsäule des Hermes, welche Kekrops geweiht hatte, und drey Bildsäulen der Aphrodite hatte Harmonia, des Kadmus Gemahlinn aufgestellt, er selbst ein Bild des Bacchus in Theben. — [13]) Indem wir der Plastik bis an den Ursprung der griechischen Staaten also nachgegangen, haben wir uns der Wahrnehmung genähert, welche einzuleiten diese Nachrichten zusammengestellt wurden. ||

Griechenland, noch unbesucht von fremden Ansiedlern, bewohnt von Barbaren und Pelasgern, den Ahnherren der griechischen Nation, ist ohne Götterbilder, folglich ohne diejenigen

(5. 6.)

det er Säge, Axt, Bleyloth, Bohrer, Leim, Kitt. (Plin. H. N. VII. 57. p. 414. Z. 14. Harduin.) Anderwärts gründet er das Seewesen, als Erfinder der Masten, der Segelstange, der Segel. (Plin. a. a. O. S. 448. Z. 9. Paus. IX. K. 11. S. 723.) In Kreta macht er die Kuh der Pasiphae (Diodor IV. K. 77. S. 320. Z. 30.), der Ariadne einen Chortanz, welchen wieder Hephästos nachahmt (Ilias 18, 590 ff.), Bilder aus Holz überall bis nach Libyen und in die Inseln des Eridanos (Junius in Catalogo Artificum V. Daedalus p. 69. 70.). In Sicilien sprengt er Felsen, erbaut feste Burgen, legt durch Ausgrabung von Wasserbehältern eine Gegend trocken, gründet eine Heilanstalt durch Benutzung unterirdischer Dämpfe. Diod. Sic. IV. K. 26 ff. In Kreta erbaut er das Labyrinth, in Aegypten den prachtvollsten Pylen am Heiligthume des Phthas zu Memphis. (Diod. I. S. 109. Z. 81.) Darin stand auch seine Bildsäule, die er sich mit eigenen Händen gemacht. (Diod. I. K. 97. S. 109.) Es ist leicht wahrzunehmen, daß sich hier der Sitz des Mythus aufthut, und daß mit dem Feuergott (Phthas) auch die Werkfertigkeit aus den ägyptischen Heiligthümern in Grie || chenland angekommen, und dort nach Bedarf und Gelegenheit in sehr verschiedener Gestalt aufgetreten ist. Wir werden beyde in Athen wieder finden, wo, wie sich zeigen wird, jener Phthas als Hephästos ganz eigentlich mit Frau und Kind (Athene-Polias und Apollo-Patroos) eingezogen ist, und wo die Sage dem Dädalos die Gründung der ältesten Kunstinnung der Dädaliden beylegt, deren Zöglinge und Einfluß bis 100 Jahre vor Phidias herabreichen.

[13]) Vergl. Pausan. I. K. 27. S. 63. — IX. K. 12. S. 731. — IX. K. 16. S. 742. —

Digitized by Google

Werke gewesen, aus welchen und durch welche die Kunst zunächst sich zu entwickeln strebt. Die Pelasger schieden die Götter weder nach Namen noch Persönlichkeit, und ihr Symbol war ein roher Stein. [14]) Als aber die fremden Pflanzer kamen, Heiligthümer erbauten und Städte gründeten, da erschienen in ihrem Gefolge

(6.)

[14]) Daß die pelasgischen Götter ursprünglich ohne Namen, folglich ohne Persönlichkeit gewesen, hörte Herodot II. K. 52. am Anf. zu Dodona. Die Nachricht der Dodonäer bekommt dadurch Bestätigung, daß die zwölf dii consentes und complices, welche die Pelasger nach Italien brachten, eben so beschaffen waren. — Daß nun dem gemäß in den ältesten Zeiten die Bewohner von Griechenland rohe Steine verehrten, sagt im Allgemeinen Paus. VII. K. 22. S. 579 u. f. *τὰ δὲ ἔτι παλαιότερα καὶ τοῖς πᾶσιν Ἕλλησι τιμὰς θεῶν ἀντὶ ἀγαλμάτων εἶχον ἄργοι λίθοι*; dasselbe Clemens Alex. Protrept. K. 4. S. 40. Z. 20. Pott, von Balken und andern Hölzern, nach Erwähnung der Scythen, Araber und Perser: *καὶ τῶν ἄλλων ἀνθρώπων, οἳ ἔτι παλαιότεροι, ξύλα* (lies *ἀνθρώπων οἱ ἔτι παλαιότεροι ξ.*) *ἱδρύοντο περιφανῆ καὶ κίονας ἴσιον, ἃ δὴ καὶ ξόανα προσηγορεύετο διὰ τὸ ἀπᾶξεσθαι τῆς ὕλης.* Lies *ἀποξέσθαι ἐκ τῆς ὕλης.* Vergleich Hesych. v. *ξόανα – χωρὶς τὰ ἐκ ξύλων ἐξεσμένα, ἢ λίθων*, dann Clem. Alex. Stromat. B. I. K. 24. S. 418 u. 419, woselbst zwey höchst merkwürdige Anführungen aus der Phoronis und Europia, zweyen der ältesten griechischen Epopöen, eine Säule statt des Götterbildes im Heiligthum der Hera zu Argos und des Apollo zu Delphi erwähnen:

Καλλιθόη κλειδοῦχος Ὀλυμπιάδος βασιλείης
Ἥρης Ἀργείης, ἣ στέμμασι καὶ θυσίῃσι
Πρώτη ἐκόσμησεν περὶ (l. *πέρι*) *κίονα μακρὸν ἀνάσσης.*

Ὅφρα θεῷ δεκάτην ἀκροθινιά τε κρεμάσειεν
Σταθμῶν ἐκ ζαθέων καὶ κίονος ὑψηλοῖο.

Erschienen nun statt jener Steine und Balken in späteren Zeiten volle Bildsäulen, so würde sich annehmen lassen, daß sie aus ihnen sich allmählig hervorgebildet, im Fall erstlich das Land ohne fremden Einfluß geblieben, und sodann ein Verwandeln jener alten Götterfombole, ein allmähliges Umbilden derselben erweislich, oder auch nur mit den Begriffen des ältesten Cultus vereinbar wäre. Nun kommt aber statt dem Allem der Zug von Pflanzern aus einem kunstübenden Lande; sie bringen neuen Cultus, und die Sage knüpft Götterbilder an ihren Eintritt. Noch mehr: Beyde Völker erkennen die nahe Verwandtschaft ihrer ursprünglichen Kunst, das, von dem sie kommt, und das andere, zu dem sie kommt. (Vergl. unten Anmerk. 27.) Es verliert also jene Herleitung der Bildsäulen aus den Säulen dadurch ihre geschichtliche Grundlage.

mit den Opfern und der Göttersage auch die Bilder der Unsterblichen, zugleich die Einsicht und Fertigkeit, sie von Neuem zu bilden und zu vervielfältigen. Es entweichen also die Anfänge der plastischen Kunst, in sofern sie in Götterbildern sich versucht, dem griechischen Boden. Sie war früher als bey den Griechen

(7.)

Dann müßte ein solches Fortbilden sich besonders an den Bildsäulen haben wahrnehmen lassen, die aus alten Zeiten in den Heiligthümern aufbewahrt wurden. Pausanias z. B. sah im Heräum zu Argos drey Bilder der Göttinn aus verschiedenen Zeitaltern; aber nirgends ist eine Spur von allmähliger Entwickelung sichtbar, sondern überall, wo die Klötze oder Steine verschwinden, treten sogleich volle Bilder an ihre Stelle. Das älteste Bild im Heräum beschreibt Paus. II. K. 17. S. 148. Es war aus Holz, von wildem Birnbaum (ἀχράς), sitzend, also wie das Palladium in Troja. Die Sage legte es dem Peirasus, dem Sohne des Argos bey, den Heyne Artium Tempp. S. 341 a) in das 17. Jahrhundert vor Chr. hinaufrückt. Vergl. Euseb. Praep. Evang. III. K. 8. B. aus Plutarch: λέγεται δε Πείρας ὁ πρῶτος (lies Πείρασος, statt πείρας ὁ) Ἀργολίδος Ἥρας ἱερὸν εἰσάμενος — ἐκ τῶν περι Τίρυνθα δένδρων ὄγχνην τεμὼν εὐκτέανον Ἥρας ἄγαλμα μορφῶσαι. — Statt εὐκτέανον ist zu lesen εὐκέατον nach Odyssee 5, 60. κέδρου τ' εὐκεάτοιο θύου τ' ἀνὰ νῆσον ὀδώδει. Der ganze Ausdruck der Stelle zeigt, daß sie aus einem Dichter geschöpft ist. — Damit stimmt überein Clemens Alex. Protr. K. IV. S. 41. Δημήτριος γὰρ ἐν δευτέρῳ τῶν Ἀργολικῶν τοῦ ἐν Τίρυνθι τῆς Ἥρας ξοάνου καὶ τὴν ὕλην ὄγχνην καὶ τὸν ποιητὴν Ἄργον (lies Πείρασον τὸν Ἄργου) ἀναγράφει; denn nach Paus. a. a. O. und IX. K. 46. S. 694. war das Bild ursprünglich zu Tiryns aufgestellt, und wurde erst nach Zerstörung der Stadt entführt und im Heräum zu Argos aufgestellt. Also nicht dieses kam an die Stelle der heiligen Säule, sondern das andere, welches er auch als alt bezeichnet: παρὰ δὲ αὐτόν ἐστιν ἐπὶ κίονος ἄγαλμα Ἥρας ἀρχαῖον. τὸ δε ἀρχαιότατον κ. τ. λ. B. II, K. 17. S. 148. Z. 18 vom E. — Er sagt nicht, wem es beygelegt wurde; doch Athenagoras (in Legat. pro Christian. S. 293. β) bemerkt, daß Smilis (nach Paus. VII. K. 4. S. 53. Zeitgenosse des Dädalus) die Hera in Argos gemacht, was denn auf das zweyte Bild gehen wird. Man sieht also, daß hier nur ein Vertauschen des Balkens mit dem Bilde stattgefunden. — Dasselbe geschah auch in dem Heräum der Samier, deren ältestes Idol ein Brett (σανίς) war, Clemens Alex. Protr. K. IV. S. 41. Z. 27, bis derselbe Smilis ihnen eine Hera ausarbeitete. Paus. VII. K. 4. S. 532. Clemens a. a. O. S. 41. Z. 13. τὸ δε ἐν Σάμῳ τῆς Ἥρας ξόανον σμίλῃ τῇ Εὐκλείδου πεποιῆσθαι Ὀλύμπιχος ἐν Σαμιακοῖς ἱστορεῖ. Bentley zu Kallim. Fragmenten S. 478. Ern. erwähnt die Stelle ohne Argwohn.

Digitized by Google

in der Fremde geboren und gepflegt worden, und wurde durch Ansiedler in Griechenland eingeführt. —

Soll nun das Volk bestimmt werden, welches in so ferner von der Sage verhüllter Zeit vor anderen als Ueberlieferer der hier nöthigen Kunstfertigkeit genannt werden muß, so könnte die

(7. 8.)

Doch schon Junius in Catal. Artif. S. 86. unter Euclides Alter und S. 200. unter Smilis merkt sie als verdorben an. Heyne Artt. Tempp. S. 344. Anmerk. g) ändert *σμίλῃ τῇ* in *Σμίλιδι*, doch verlangt die Sprache noch den Artikel *Σμίλι τῷ Εὐκλείδου*. — Gleicher Weise ist der Name entstellt in dem Bruchstück des Kallimachos bey Euseb. Praep. Evang. III. K. 8. B. *Ἥρας δὲ καὶ Σάμιοι ξύλινον εἶχον εἶδος ὥς φησι Καλλίμαχος. οὔπω σκέλμιον ἔργον εἰς ξόανον, ἀλλ' ἐπὶ τεθμὸν δὴ νεόγλυφον ὦναξ θεᾶς ἦσθα σανίς. ὧδε γὰρ καθιδρύοντο θεοὺς τότε καὶ γὰρ Ἀθήνης ἐν Λίνδῳ Δαναὸν λεῖον ἔθηκεν ἕδος*, welche sehr beschädigte Stelle so zu schreiben scheint ||

Οὔπω Σμίλιος ἔργον ἐΰξοον, ἀλλ' ἐπὶ τεθμῷ
Δηναίῳ γλυφάνων, ὦ θεὰ, ἦσθα σανίς.
Ὧδε καθιδρύοντο θεοὺς τότε· καὶ γὰρ Ἀθήνης
Ἐν Λίνδῳ Δαναὸς λᾶαν ἔθηκε βρέτας.

Σμίλιος mit Wesseling Probab. K. 31. *ἐΰξοον* nach Bentley. Er las a. a. O. das erste Distichon:

Οὔπω Σκέλμιος ἔργον ἐΰξοον, ἀλλ' ἐπὶ τεθμοῦ
Δηναίου γλυφάνῳ ἄξοος ἦσθα σανίς.

Δαναὸς mit Einer Handschrift und allen Auslegern *λᾶαν* mit Toup zum Longin S. 365. (1816). Neulich ist Herr Julius Sillig, der endlich den Wunsch der Archäologen nach einem genauern und vollständigern Catalogus Artificum befriediget hat, unter dem Namen dieses Künstlers im zweyten Verse wieder auf das Bentley'sche *ἄξοος* zurückgekommen. Warum sollen wir aber dem Bentley glauben, daß das Brett nicht einmal geglättet, sondern ein rauhes, ungeschadtes gewesen sey, und ist so was in solchem Falle auch nur denkbar? Derselbe schützt im letzten Verse *λεῖον ἔθηκεν ἕδος*, obwohl er einsieht, daß es gegen den Nerus verstoße: quia ex fragmento intelligere nequimus, quid dicere voluerit Callimachus, S. 422. Dann wäre es überhaupt mit allem Versuch einer Verbesserung schlimm bestellt, wenn wir aus dem Bruchstücke nicht abnehmen könnten, was der Dichter gewollt habe; indeß ist doch aus dem Anfange desselben in Verbindung mit den Worten des Clemens vor aller Verbesserung offenbar, daß vom Bild der samischen Hera und von der Zeit die Rede ist, wo es noch nicht (*οὔπω*) ein Schnitzbild (*ξόανον*) gewesen, sondern ein Brett (*ἀλλὰ ... σανίς*), und daß zur Erläuterung davon der allgemeine Satz eingeführt wird: „denn also stellte man ehedem die Götter auf": *ὧδε καθιδρύοντο θεοὺς τότε*, d. h. denn

Unterſuchung leicht unſtät werden, wenn man erwägt, daß Griechenland in ſeiner früheſten Entwickelung dem mannigfaltigen Einfluß aller Völker, die es und ſeine Meere umwohnten, als das jüngſte von allen offen lag, daß Thracier, Karier, Lykier, Phönikier, Aegyptier und libyſche Völker dem bildſamen

(8.)

damals weihte man den Göttern noch keine Bilder; und wird nun, wie ebenfalls vor aller Conjectur ſicher iſt, für dieſen Satz im Folgenden ein Beweis aus einem Beyſpiele eingeführt (καὶ γὰρ), ſo iſt ja doch wohl offenbar, daß dieſer nicht enthalten haben kann: Athene in Lindos ſey ein geglättetes Sitzbild (λεῖον ἕδος) geweſen. Was in des Kallimachos Verſen als dunkel zu bezeichnen kommt, iſt keineswegs der Gedanke des Ganzen, oder der Zuſammenhang ſeiner Theile, ſondern ganz allein das Untergeordnete in der Bezeichnung, zu deſſen Aufhellung Bentley die Fackel ſeines Geiſtes erhoben hat. (1828.)

Gegen dieſes Vertauſchen der alten Idole mit Bildern, das eine ſtufenweiſe Entwickelung nach der Winckelmann'ſchen Anſicht ausſchließt, kann nicht angeführt werden, daß man an andern Werken die einzelnen Stufen nachweiſen könne. Denn entweder ſind es Gränz- und Wegepfeiler, mit einem Kopfe geſchmückt, welche durch alle Zeiten herab auf gleiche Art gebildet werden, bey den doriſchen Stämmen Pfeiler mit Bacchusköpfen, bey den joniſchen mit Hermesköpfen, oder es geſchah wegen ſymboliſcher Bedeutung, daß nur einzelne Theile entwickelt wurden, wie bey den Kanoben, den Bildern des jungen Horus, dem amykläiſchen Apollo, der Diana von Epheſus. Es wird kaum nöthig ſeyn, nun noch des vorgeblichen Anſetzens der Hände, des Phallus u. ſ. w. zu erwähnen, was wenigſtens da, wo von der griechiſchen Kunſt die Rede iſt, mehr ein Spiel der eine Vorſtellung verfolgenden Phantaſie, als eine auf ſichere Angaben und dadurch begründete Schlüſſe gebaute Herleitung zu ſeyn ſcheint. Das nur bemerken wir noch, daß, wo nicht früh genug ein Vertauſchen der Steine oder Balken mit vollen Bildern eintrat, dieſe alten Idole ſich unverbeſſerlich als Gegenſtände der Anbetung erhielten. So die dreyßig Steine zu Pharä, Paus. VII. K. 22. S. 579. (τούτους σέβουσι), von denen jeder den Namen eines Gottes trug; der älteſte Eros zu Theſpiä, ein wüſter Stein (ἄμορφος λίθος), ja die Huldgöttinnen zu Orchomenos, Paus. IX. K. 38. S. 776. (τὰς μὲν δὴ πέτρας σέβουσι μάλιστα), Felſenſtücke, die dem Eteokles vom Himmel gefallen waren, von den Orchomeniern am meiſten verehrt, und die paphiſche Aphrodite, pyramidenähnlich nach Maxim. Tyrius Dissert. 8. §. 8. S. 87. Vergl. Tacitus Histor. II. K. 3. a. E., der ſie mit einer Meta vergleicht, noch auf den Münzen von Kypros zu ſehen, Millin Galerie Mythologique Tome I. Pl. XLIII., die Dioskuren zu Sparta, zwey Balken

Stoffe ein Gepräge gaben, deſſen Spuren noch ſpät bemerkt wurden, daß endlich in der Vielſeitigkeit der Eindrücke, die Griechenland in Sitten, Religion, Wiſſenſchaft und Kunſt erhielt, eben ſo ſehr wie in der Vielgeſtaltigkeit ſeiner Stämme, der Grund ſeiner vielſeitigen Entwickelung zu ſuchen iſt. Indeß wirft man

(8. 9.)

durch ein Querholz verbunden, Plutarch de Fratr. Am. Opp. T. II. S. 478. A. Artemis als Säule, und Zeus als Pyramide zu Sikyon Paus. II. K. 9. S. 132. a. E., und ein Steinhaufen als Zeus Kasios bey den Seleukiern in Pieria, noch auf ihren Münzen, Millin a. a. O. Pl. X. n. 10*, das Alles aber noch bey den ſpäteſten in gleicher Verehrung beſtehend. — Solche Thatſachen zeigen, daß jene alten Götterſymbole am allerwenigſten dem Bildungstriebe des Volkes Raum gaben, und ihrerſeits der Kunſt eher einen unüberſteiglichen Damm entgegenſtellten, weil die Ehrfurcht und Heiligkeit, || von denen ſie umgeben waren, jeden Verſuch der Aenderung als Frevel mußten erſcheinen laſſen.

Da nun auf der einen Seite ein feſtes Beharren bey dergleichen ungebildeten Maſſen, wo ſie göttlicher Verehrung theilhaftig wurden, und folglich die Unmöglichkeit, aus ihnen etwas zu machen, auf der andern aber ein völliges Vertauſchen derſelben mit ſchon vollſtändigen Bildern ſich nachweiſen läßt, auch in der Mitte kein Bildungsgrad aus jenen auf dieſe verbindend herüberleitet, ſo iſt die Unhaltbarkeit der Entwickelungslehre für griechiſche Kunſt wohl hinlänglich dargethan, und jene Bildſäulen, durch welche die Steine erſetzt wurden, müſſen auf anderm Wege und durch andern Einfluß, als aus den formloſen Idolen und durch das Beſtreben, ſie allmählig zu vermenſchlichen, ſeyn gewonnen worden. — Es ſtehen aber diejenigen, welche die Kunſt alſo in Griechenland aufkeimen und ohne fremden Einfluß erwachſen laſſen, vollkommen auf derſelben Linie mit denen, die das Gleiche mit der griechiſchen Mythologie und Religion thun. Statt dem großen Strome von Begriffen und geheiligten Meynungen zu folgen, der aus der Dunkelheit des alten Morgenlandes, beſonders aus Aegypten hervorbricht, und auf allen Seiten nach Griechenland ſich ergießt, ſtatt durch Beobachtung und Vergleichung die Beſchaffenheit deſſen, was er hereinführt, mit dem, was er findet, die Miſchung und Verwandlung von beyden wahrzunehmen und dadurch in das Weſen, den Zuſammenhang und die urſprüngliche Geſtalt des Neugebildeten einzudringen, ſperren ſie das jedem Einfluß offen liegende Land, ſchneiden den Verkehr mit Phönikien, Aegypten, der noch im Homer offen genug iſt, ſo gut wie gänzlich ab, und nachdem das Gehege in gehöriger Form eingezäunt iſt, wird ein Mythus nach dem andern aus allerley Triebkräften, als da ſind: ſittliche Vorſtellungen, pſychologiſche, theologiſche, kosmogoniſche und kosmologiſche, dann aus Naturerſcheinungen, endlich aus „eigentlichen" Begebenheiten hervorgebracht und gezeitiget. So wie dieſe Weiſe

mit Uebergehung alles Uebrigen einen Blick auf die Kunst jener vorgriechischen Völker, so erscheint sie nach den meisten Seiten hin von Aegypten ausgegangen oder unter dem Einflusse dieses Landes, [15]) und wenn nicht als die wirkliche Mutter, doch als

ihre Zeit gehabt hat, aber nicht lange und nicht mehr, so wird sie, denken wir, auch in der Kunstgeschichte nicht bestehen, und nach Umwerfung der Schranken, die auch hier ein mißverstehender Eifer für die Selbstständigkeit der griechischen Kunst um die Anfänge derselben errichtet hatte, wird die freye Ansicht, über das Morgenland hin erweitert, ihre Aufgaben wahrnehmen und die Lösung derselben versuchen können. (1816.)

[15]) Es könnte scheinen, daß der Vorrang in bildender Hinsicht den Aegyptiern neulich durch ein Buch voll kühner Verknüpfungen und Ansichten — wir meinen den Grundriß der Alterthums-Wissenschaft von Kanngießer — von einer Seite bestritten werde, die zuvor weniger den Angriffen gegen sie ausgesetzt war. Doch erweiset dieses scharfsinnige Werk nur die Einwanderungen in jenes Land von Norden her, ohne das Vorrücken südlicher Stämme und die Gründe dafür aufzuheben. Die Sache steht nun so, daß die alte Sage der Aegyptier, das Wesen ihres Götterdienstes auf der einen Seite nach Meroe hinab, auf der andern nach Kolchis hindeutet. Was aber die Einwirkung des Landes auf Palästina, Phönikien, Kreta, den Peloponnes, Attika || und Böotien belangt, oder die Rückwirkung, im Fall es von mehreren jener Gegenden früher selbst empfangen hatte, so liegt sie jenseits der Homerischen Zeit, in welcher auch die griechische Welt schon selbstständig erscheint. Es können also keine Einwendungen gelten, die allein auf spätere Zeiten passen, als Mangel an Schiffahrt und Verschlossenheit des Landes, und daß keine Beyspiele von Auswanderungen aus Aegypten gefunden würden. Bis zu der Homerischen Zeit aber ist der Verkehr offen, und Theben in Griechenland wohl bekannt. (1816.) Was aber die Auswanderungen belangt, so beruhen sie auf sehr achtbarer Gewähr. Die Ausstoßung der zwölf Hirtenstämme des Volkes Israel ist als historische Thatsache vollkommen sichergestellt, und die Katastrophe des ägyptischen Heeres, das nach den Mosaischen Urkunden im rothen Meere seinen Untergang fand, zeigt, daß sie nicht ohne blutigen Kampf erfolgte. Die ägyptische Sage darüber haben Josephus gegen Apion I. B. z. Anf. und Eusebius sowohl Praep. Evang. I. 31, als in den nun vollständig bekannten Chroniken B. I. S. 107. der armenischen Ausgabe aus Manetho ganz aufbewahrt. Die Kämpfe, welche dort zwischen den Hykios oder Hirtenvölkern, die mit vier und zwanzig Myriaden bewaffneter Männer abzogen und zuletzt Hierosolyma erbauten, und zwischen den ägyptischen Herrschern vorfielen, sind offenbar der Gegenstand jenes Bildwerkes auf ägyptischen Palästen, welches nun durch das französische große Werk über Aegypten bekannt genug ist, und die Nachrichten des Manetho, die auch aus Urkunden der Tempel gezogen waren,

Digitized by Google

die älteſte und wirkſamſte Pflegerinn der altgriechiſchen Kunſt, wird die ägyptiſche zu nennen ſeyn. — Aus Aegypten erhielt

ſelbſt bis in das Einzelne der Begebenheiten widerſpiegelt. Die große Beſtätigung, welche die Meldungen des Manetho, rückſichtlich ihrer hiſtoriſchen Grundlage durch die neueſten Unterſuchungen der ägyptiſchen Plaſtik und Hieroglyphik, beſonders von Seiten franzöſiſcher Gelehrten gefunden haben, überhebt uns der Nothwendigkeit, hier denjenigen zu begegnen, die ehedem Alles, was von ihm kam, als Trug und Fabel weit von ſich warfen. (1828.)

Dazu kommt, was angeblich von Hekatäos aus Milet, dem Zeitgenoſſen des Xerres und Vorgänger des Herodotus, über jene Auswanderungen Diodorus Siculus in ſeine Bibliothek aufgenommen und daraus Photius im Myriobiblon, Cod. 244, erhalten hat, daß wegen öffentlichen Unglücks die Aegyptier ſich entſchloſſen, die vielen Fremdlinge, welche aus verſchiedenen Ländern bey ihnen gewohnt und im Heiligthume ſo wie bey den Opfern abweichender Weiſe gefolgt, aus dem Lande zu vertreiben, was auch geſchah. Die große Maſſe der Vertriebenen ſey nach Judäa gezogen, aber die am meiſten angeſehen und unternehmend geweſen, haben ſich vereiniget und ſeyen, wie Einige ſagen, nach Griechenland und in andere Gegenden durchgebrochen unter vorzüglichen Führern, von denen Danaos und Kadmos als die ausgezeichnetſten genannt werden. Daß in der Gewährſchaft des Diodorus, welche Photius wörtlich anführt, περὶ μὲν τῶν Ἰουδαίων Ἑκαταῖος ὁ Μιλήσιος ταῦτα ἱστόρηκεν, ein Fehler, und ein jüngerer Hekatäus zu verſtehen ſey, iſt nach Weſſeling von Vielen angenommen worden. Vergl. Creuzer Historicorum Graec. Antiquit. Fragm. p. 35. seqq. Die Meldung verliert dadurch an Alterthum, nicht an innerm Zuſammenhange mit den wichtigen Urkunden des Manetho. Es erklärt ſich aber aus dieſem Allem, wie Kenntniß und Uebung ägyptiſcher Lehre und Fertigkeiten auch dahin gedrungen, wo nicht unmittelbar Aegyptier eingewandert, wie Kadmus ein Phönikier ſeyn und doch aus Aegypten kommen konnte, ſo daß Herodot durch ihn den Melampus im ägyptiſchen Bacchusdienſt unterweiſen läßt. B. II. K. 49. Wie ſehr aber die aus Aegypten wandernden Fremdlinge, ungeachtet der oben bemerkten Verſchiedenheit des Kultus, an ägyptiſchen Gebräuchen hingen, zeigt das Beyſpiel der Iſraeliten, deren ganzer Cultus das äußere Gepräge des ägyptiſchen, ſelbſt bis in das Einzelne der Geräthe, der Ceremonien und Feſte trägt, und die nur mit Mühe vom Dienſt des Kalbes (Apis) konnten abgebracht werden, um mit den Weiſen, an welche ſie gewohnt waren, die Verehrung des unſichtbaren Gottes, des Jehova, zu verbinden. — Endlich braucht es, wo ein Volk in ſo hoher Verehrung ſteht, wie die Aegyptier in Griechenland, nicht überall Einwanderungen von ihm, wo ſein Kultus und ſeine Kunſt zum Vorſchein kommen. Es geht ein geheimer Zug der Griechen nach den Aegyptiern, ein Verlangen nach dem Wunderlande die ganze griechiſche Zeit unverkennbar hindurch. (1816.) — Zwar

Athen den Dienſt der Neitha-Athene, nebſt den Bildern, Sym-

(10.)

iſt in den neueſten Zeiten dieſer Zuſammenhang anderer Länder mit Aegypten wieder beſtritten, und beſonders durch eine Schule, die mehr denn andere hiſtoriſch-kritiſch zu verfahren meint, namentlich der Zuſammenhang zwiſchen Aegypten und Griechenland ganz abgeläugnet worden. Ihre Hiſtorie opfert den Plato, den Herodotus und was ſonſt bey andern als achtbare Ueberlieferung erſcheint, ihrer eigenen Hypotheſis auf, und braucht ihre Kritik, den Alten abzuſtreiten, was ſie gedacht und geſagt haben; doch ihnen zu begegnen iſt nicht dieſes Ortes. Hier noch dieſe Erwägung: der Zuſammenhang zwiſchen Judäa und Aegypten, auch in Allem, was die Form des Cultus betrifft, iſt hiſtoriſch vollkommen unabweisbar, und daß die Phönikier ein hebräiſcher Stamm geweſen, zeiget überzeuglicher, wie irgend eine äußere Beglaubigung, die nun außer Zweifel geſetzte Thatſache, daß ihre, in puniſchen Denkmälern erhaltene Sprache die hebräiſche iſt. Dadurch aber bekommt die Ueberlieferung, daß Kadmus, der hier als Stellvertreter ihres Volkes erſcheint, ſich zur See geflüchtet, hiſtoriſchen Grund. Die an der Küſte des Meeres ſitzenden und Handel treibenden Stämme wanderten zur See nach Phönikien aus, während die anderen Stämme deſſelben Volkes, die Hirten, den Weg zu Lande ſuchten und ſich neben jenen Seefahrern niederließen. Kadmus aber und Danaus, Danaus in Argos und Aegyptus in Argos und Sparta ſtehen in derſelben Verſchlingung der mythiſch-hiſtoriſchen Sage. Selbſt das iſt nicht zu überſehen, daß Jonathan, der Makkabäer, Makkab. I. 12. an die von Sparta als an Brüder ſchreibt, die ἀδελφότης und φιλία ernent, und verſichert, daß ihrer als Brüder bey den Feſten und Opfern immer ſey gedacht worden; ἡμεῖς οὖν ἐν παντὶ καιρῷ ἀδιαλείπτως ἔν τε ταῖς ἑορταῖς καὶ ταῖς λοιπαῖς καθηκούσαις ἡμέραις μιμνησκόμεθα ὑμῶν, ἐφ' ὧν προσφέρομεν θυσιῶν καὶ ἐν ταῖς προσευχαῖς, ὡς δίον ἐστι καὶ πρέπον μνημονεύειν ἀδελφῶν. V. 10. 11. Der König von Sparta, Areus, antwortet hierauf dem Hohenprieſter V. 21: εὑρέθη ἐν γραφῇ περί τε τῶν Σπαρτιατῶν καὶ Ἰουδαίων, ὅτι εἰσὶν ἀδελφοὶ καὶ ὅτι εἰσὶν ἐκ γένους Ἀβραάμ u. ſ. Man mag hiervon der unſtäten Sage einen Theil zuweiſen, welchen man will, doch geht daraus hervor, daß von Seiten des urſprünglich zuſammengehörigen hebräiſchen Stammvolkes in Phönikien und Paläſtina die Kunde eines Zuſammenhangs zwiſchen ihm und den peloponneſiſchen Ahn- und Stammheroen in jenen hiſtoriſchen Nachrichten noch dunkel ſchimmert. Der Zuſammenhang der aſiatiſch-europäiſchen Küſtenvölker mit Aegypten gleicht einer Kette, in der ſich mehrere Glieder mit ziemlicher Beſtimmtheit unterſcheiden laſſen, in dieſem Zuſammenhange aber hat jede Nachweiſung urſprünglich gleicher oder analoger Vorſtellungen, Einrichtungen und Fertigkeiten einen hiſtoriſchen Halt. Daß aber nach Ausſtoßung der hebräiſch-phönikiſchen und paläſtiniſchen Kauffahrer und Hirten der Verkehr zwiſchen den Inſeln und Griechenland, und zwiſchen Aegypten wenigſtens nicht dauernd unterbrochen ward,

bolen und Gebräuchen deſſelben. [16]) Noch auf den alten Münzen

zeigt die beſtimmte Meldung vom ägyptiſchen Könige, von der Hauptſtadt des Landes, der Macht deſſelben im Homeriſchen Geſange, und die ganze Reihe von Sagen, welche Paris, Helena und Menelaos mit ihm in Zuſammenhang bringt. Wenn demnach von Pſammetichus geſagt wird, er habe Aegypten den Griechen geöffnet, unter ihm zuerſt haben dort Fremdlinge mit anderer Sprache ihren Wohnſitz aufgeſchlagen (Herod. II. 154. *πρῶτοι γὰρ οὗτοι ἐν Αἰγύπτῳ ἀλλόγλωσσοι κατοικίσθησαν*), ſo iſt aus dem Vorhergehenden offenbar, daß jene Sperrung nicht die älteſten Zeiten berührt, und erſt nach Ausbildung der homeriſchen Sage eingetreten war, ſo wie ohnehin durch Anſiedelung der Griechen zur Zeit des Pſammetichus die eben ſo ſichere frühere Anſiedelung der andersredenden (*ἀλλόγλωσσοι*) hebräiſchen Stämme in früherer Zeit nicht ausgeſchloſſen iſt. Diejenigen, welche gegen Verkehr zwiſchen Griechen und Aegyptiern in Zeiträumen, von denen hier allein die Rede iſt, nicht davon abſtehen, den Pſammetichus und die ſpäte Oeffnung Aegyptens in das Feld zu führen, ſollten doch endlich einmal aufhören, da zu fechten, wo keine Feinde ſind, und hierauf zu verkünden, daß der Gegner durch gute Hülfsvölker ſey geſchlagen worden. (1828.)

[16]) Die älteſte Nachricht über Neitha iſt bey Plato im Timäus Opp. T. III. S. 21. E. auf Ausſage der Saïten gegründet. Sie heißt dort *Νηίθ*, bey Heſychius *Νηΐθη*. Proclus in Timaeum S. 30. Z. 21. hat *Νηΐθας* im Platoniſchen Texte. — Von den verſchiedenen Zweigen des Mythus, der Tritogenia, der Onga, der Alalkomeneis ſ. Creuzer Symbolik, B. 2. S. 399. — Als Neitha iſt ſie Entſcheiderinn, alſo *Νίκη*. (Vergl. Jablonskii voces aegypt. Opuscul. T. I. S. 161.) Als *Ἀθηνᾶ-Νίκη* hatte ſie ihr Heiligthum zu Megara. Pauſ. I. S. 101. a. E. In Athen wurde der Begriff getrennt, Phidias gab ſeinem koloſſalen Pallasbilde die *Νίκη* auf die Hand, wodurch ſie *Ἀθηνᾶ νικηφόρος* wurde. Auch in Aegypten war der Begriff, denn *Νεωχωρις* || wird von Eratoſthenes bey Euſeb. Chronic. S. 21. Scal. (Vergl. Joblonski Remphan. §. XV. in Opusc. T. II. S. 59.) durch *Ἀθηνᾶ νικηφόρος* überſetzt. Als Neitha war ſie ewige Feuerkraft und göttliche Weisheit (Creuzer a. a. O. S. 100.), als Athene die Göttinn dunkelflammenden Blicks, aus dem Haupte des weiſeſten Vaters geboren, und ſelbſt die weiſeſte der Göttinnen. Als Neitha hatte ſie die Sonne geboren: bey Proclus in Timaeum S. 30. Z. 16. ſagt ſie am Ende der ſaïtiſchen Inſchrift: *ὃν ἐγὼ καρπὸν ἔτεκον Ἥλιος ἐγένετο.* Helios aber iſt Sohn des Phthas-Hephäſtos und in der Geheimlehre der Griechen iſt er Apollo. (Creuzer a. a. O. S. 146. — Hug über den Mythus der alten Welt, S. 54. ff.) Dieſen Helios-Apollo aber, des Phthas-Hephäſtos und der Neitha-Athene Sohn, treffen wir in Griechenland als den älteſten der fünf Götter dieſes Namens bey Ariſtoteles in Clemens Protrept. S. 21. Z. 16, ja ſelbſt als älteſten Schutzgott der Burg von Athen, Cic. Nat. deor. III. 22: Primus (Vulcanus) coelo natus, ex quo et Minerva Apol-

Attika's sind die Züge der Neitha, aus ägyptischen Werken wohl

linem cum. cujus in tutela Athenas antiqui historici esse voluerunt, und K. 23. zu Anf. custos Athenarum, also wohl der *Ἀπόλλων πατρῷος*, dessen Heiligthum und spätere Bildsäule Paus. I. K. 3. S. 9. anführt. Ferner ist die große Verehrung bekannt, die Hephästos zu Athen genoß. Er war einer von den vier Hauptgöttern, den Vorstehern der vier alten Stämme *Διὰς*, *Ἀθηναίας*, *Ἡφαιστιὰς*, *Ποσειδωνιὰς*. Die Fackeltragung war bey seinem Fest, wie in Sais, so zu Athen. Endlich deutete die Vereinigung seiner und der Pallas Bildsäule in demselben Heiligthume (Paus. I. K. 14. S. 36.) auf sein ursprüngliches Verhältniß zu dieser Göttinn, das auch in der Erzeugung des Erechtheus (Erichthonius) deutlich angedeutet wird. Man sieht also, daß die ganze Götterfamilie, Vater, Mutter und Sohn aus Sais nach Athen war verpflanzt worden, um dort die Grundlage des Götterdienstes und, was damit nothwendig zusammenhing, der Volksverfassung zu bilden. Es wird also in diesem Kreise fremder Götter und ihres Einflusses seyn, wo sich die älteste Werkstätte der gelechischen Kunst, die altattische (*τὸ παλαιὸν ἐργαστήριον*, *τὸ παλαιότατον*) eröffnet, nachdem durch die Ankömmlinge und das aus ihnen entsprungene Geschlecht der Erechthiden mit den Göttern und ihrem Dienste auch Behandlung der Stoffe, besonders der Metalle gelehrt worden. Bedeutsam genug tritt in der Sage „durch die Kunst des Hephästos" (Pindar. Olymp. VII. 65. *Ἡφαίστου τέχναισι*), der hier einwanderte, die Pallas in voller Rüstung an das Licht des Tages hervor; bestimmter noch ist die Erscheinung des attischen Dädalos und der andern Kunstmänner, deren Hervorgehen gerade aus dieser Umgebung sofort erklärbar wird.

Uebrigens ist zum Behuf des Folgenden noch zu bemerken, daß der Zug von Pflanzern, welcher sich hinter dem Namen des Kekrops verbirgt, wie der des Sesostris, Anfangs an Kleinasien heraufging: in Rhodus erbaute Kekrops die Stadt dieses Namens (Isidorus Hisp. Origg. XV. C. I.), worauf er sich nach Thrazien wandte, wo eine Landschaft Kekrops Namen trug (Steph. Byz. V. *Κεκροπία - Ἔστι καὶ κεκροπὶς χώρα Θρᾴκης*), Delphi berührte, in Böotien anhielt (Joh. Meur. de Regg. || Att. I. K. VII. a. E. Strabo IX. S. 621 A.) und durch andere Züge verstärkt in Attika ankam, von wo aus er sich weiter ausbreitete, z. B. nach Lakedämon, das Kekrops, wie den Tempel zu Delphi, soll erbaut haben (Meursius a. a. O.). Daß auf diesem Zuge der saitischen Göttin, wie in Attika, so auch anderwärts mit den Heiligthümern auch Werkstätte der Künste seyen eröffnet worden, ist besonders auf Rhodus zu sehen, wo der Dienst des Helios zurückblieb, den wir oben als den Sohn des Phthas und der Neitha fanden. Rhodus wurde die Sonneninsel, die Braut des Helios, der es bewirkte, daß Athene seinen Söhnen, den Helladen, jegliche Kunstfertigkeit verlieh. Pindar Olymp. VII. 50 Böckh (90 Heyne):

„Sie selbst auch lehrte die Künste der Menschen

bekannt, treu ausgeprägt, [17]) und als die Kunſt unabhängig geworden war, ruhte noch dem erhabenen Pallasbilde des Phidias

Jenen zuſammt. die Göttinn dunkelen Blicks, und der Hände auszeichnend Thun. Werke gleich leibhaften, gleich fortſchreitenden trugen die Pfade.“ —

Pindar ſagt dort, daß er aus alter Ueberlieferung ſchöpfe (φαντὶ δ' ἀνθρώπων παλαιαὶ ῥῆσιες v. 51. (101.), und ſo ließe ſich neben der Werkſtätte in Athen, deren Wirkſamkeit für das eigentliche Griechenland entſcheidend wurde, auch der Urſprung der zweyten, welche ſich früher ausbreitend auf den Inſeln bey Aſien, beſonders auf Chios und Samos, ſchon in alter Zeit herrliche Früchte trug, an jene merkwürdige Wanderung aus Sais anknüpfen, nach einem Zeugniß, das ſo alt und ſicher iſt, als es in ſolchen Dingen irgend kann erwartet werden.

[17]) Das Bild der Neitha (Iſis iſt ihr allgemeiner Name) findet ſich gewöhnlich auf den Kaſten der Mumien ausgeſchnitzt (Böttiger, Archäologie der Malerey, S. 54.), und das Bild der Neitha-Athene auf den älteſten Tetradrachmen von Athen (Pl. LIV. zu Mionnet description des Medailles antiques u. anderwärts), wo das lybiſch-äthiopiſche Geſicht der Aegyptierinn nicht zu verkennen. Die Sache war ſchon öfter zur Sprache gekommen, vergl. Stieglitz Verſuch einer Einrichtung antiker Münzſammlungen, S. 47. und Anmerk.; indeß wurde jene Verwandtſchaft von andern nicht anerkannt. Blumenbach (im Specimen Historiae naturalis antiquae artis operibus illustratae. Gött. 1808. S. 11. a. E.) ſcheint ſie mehr für eine Aehnlichkeit, die allen rohen Kunſtverſuchen gemein iſt, zu halten. — Nachher verglich Böttiger Tetradrachmen jener Art auf das Genaueſte mit dem Iſiskopfe auf dem Mumienkaſten in Leipzig. In Folge davon erklärt er ſich (a. a. O. Vorrede XVIII.) dahin,

„daß die Athene, ſo wie ſie aus Achtung für die alte Urform der ägyptiſchen Neitha auf attiſchen Münzen ſtets beybehalten worden iſt, im ganzen Schnitt des Profils die auffallendſte Aehnlichkeit mit jenen Iſisprofilen habe.“

Durch eines ſo vorurtheilsfreyen Kenners Urtheil kann die Sache als abgethan gelten. Zum Ueberfluß füge ich noch bey, daß ich daſſelbe fand bey Vergleichung der ägyptiſchen Frauenköpfe und attiſchen Tetradrachmen auf dem Pariſer Münzkabinet, beſonders aber im brittiſchen Muſeum, das die reichſte Sammlung ägyptiſcher Denkmäler beſitzt. || Dort zeigt ſich zugleich, einmal daß jenes Neitha-Geſicht das allgemeine der ägyptiſchen Göttinnen und Frauen in ausgehauenen Werken iſt, ferner daß letzteres nicht aus Mangel an Kunſtfertigkeit immer auf dieſe Weiſe iſt gebildet worden, ſondern weil es der heilige Typus war. Denn an mehreren Werken von beſonderer Schönheit und Pracht, wie am ſogenannten Sarge Alexanders des Großen, ſind die Bilder mit der größten Gewandtheit und Feinheit ausgemeißelt und geglättet, aber immer genau in derſelben Form.

eine Sphinx auf dem Helm und zu Füſſen, die Heimath der Göttinn anzudeuten. [18]) Nach Argos kam aus Aegypten Vieles in den Dienſt der Here, (Era) urſprünglich Erd ‖ göttinn, und zwar unterirdiſche. [19]) Ihr älteſtes Bild blieb im Heräum treu=

(13.)

Die Aehnlichkeit nun, welche ſich überall zwiſchen der ägyptiſchen und attiſchen Neitha wahrnehmen läßt, iſt ſo groß, daß ſie für Gleichheit gelten kann.

[18]) Die Sphinx auf dem Helme erwähnt Pauſ. I. K. 24. S. 57. die zu ihren Füßen Plinius XXXVI. K. 4. S. 726. Z. 8. Periti mirantur et serpentem ac sub ipsa cuspide aeneam Sphingem. Wenn Quatremere S. 242. ſtatt cuspide casside leſen will, um die zweyte Sphinx zu vertilgen, ſo fragt ſich zuerſt, wie eine Figur auf dem unzugänglichen Helm des Koloſſes in einer Höhe von 37 fr. Fuß ein Gegenſtand der Bewunderung für die Kenner ſeyn konnte, denen ſie zu dieſem Behuf nahe ſeyn mußte; dann wie jener Prachthelm der Pallas cassis (eine Blech= oder Lederhaube) heißen könne. Doch iſt sub ipsa (etwa cripsae?) cuspide allerdings verdächtig.

[19]) Der Heradienſt in Argos iſt von den Ureinwohnern des Landes geſtiftet worden. Schon Phoroneus baut ihr Heiligthum (Hygin CCXXV. S. 293. Munck.), der Sohn des Inachos, hinter deſſen Namen alle Sage aufhört; auch war, wie wir ſahen, ein Balken hier Götterſymbol, was auf unvermiſchten Dienſt hinwieß. — Hera ſcheint urſprünglich Erdgöttinn zu ſeyn, die das Verborgene zu Tage fördert und ſich ſtrahlend aus dem Schooſe der Nacht erhebt. Dieſes bedeutet erſtlich der Name

HERA, ERA wie HERTHA, ERTHA

vergl. ἔρα in ἔραζε, terra, earth, erde, dann aere und hère in unſern Dialekten; zweytens, wie Hug bemerkt (Mythus der alten Welt, S. 120 ff.), die in Italien rein erhaltene Lehre der Pelasger: Catull im 30 Gedicht V. 15—19:

Tu Lucina dolentibus
Juno dicta puerperis,
Tu potens Trivia et notho es
Dicta lumine Luna.

Doch blieb der Cultus nicht unvermiſcht. Ganz Argolis iſt voll von Namen und Spuren, die in das ägyptiſche Alterthum zurückweiſen, beſonders Tiryns durch Perſeus, Danae, in deren Mythus ſich ein ganzer Kreis ägyptiſcher Sagen widerſpiegelt. — Auf Miſchung deutet auch, daß das alte Idol früh mit einer Bildſäule vertauſcht, und daß nach Zerſtörung von Tiryns die Tiryntiſche Hera in das Heräum nach Argos gebracht wurde. — Nun weiß man, daß die Argiver Tiryns zerſtörten, um die Bevölkerung der Stadt nach Argos zu verpflanzen und ſich zu verſtärken. (Pauſ. II.

lich aufbewahret, und nach allen Umbildungen des Mythus und der Kunſt gab Polyklet dem koloſſalen Standbilde für jenes Heiligthum den Granatapfel in die Hand, um den Geweihten anzudeuten, daß die Göttinn auch das Amt der unterirdiſchen Iſis, der Proſerpina, verwalte. [20]) Aus derſelben Heimath kam nach Eleuſis die Demeter, [21]) nach Theben der Bacchusdienſt, [22]) nach Amyklä in Lakonien der des Horus-Apollo, deſſen ägyptiſche Bildſäule dort durch alle Zeiten als höchſtes Heiligthum verehrt wurde, [23])

(13. 14.)

K. 25. S. 169.) Pauſanias ſah auch einen Apollo, der aus derſelben Stadt war || nach Argos verſetzt werden. Man darf alſo annehmen, daß mit den Einwohnern und ihren Götterbildern auch ihr Cultus nach Argos übergetragen und mit dem daſelbſt einheimiſchen verbunden wurde. — Von welcher Art dann die Vermiſchung geweſen, deutet der Granatapfel, den die koloſſale Hera des Polyklet trug, deutlich genug.

[20]) Pauſanias (II. K. 17. S. 148.) ſagt, er wolle übergehen, was ſich auf den Granatapfel bezöge, denn die Sage ſey nicht geeignet zur Mittheilung (ἀπορρητότερος γάρ ἐστιν ὁ λόγος). Sie wurde alſo nur den Geweihten überliefert, wie Alles, was ſich vom Volksglauben entfernte.

[21]) Da nach ſo umfaſſenden und tiefeingehenden Unterſuchungen, wie in der „Symbolik" und im „Mythus der alten Welt" vorliegen, der enge Zuſammenhang der eleuſiniſchen und ägyptiſchen Weihen und Götter als erwieſen angeſehen werden kann, ſo reicht es hin, bey dieſer Angabe und dem Bacchusdienſt auf die Gewähr jener Werke zu verweiſen.

[22]) Die Hauptſtelle darüber iſt bey Herodot B. II. K. 49, wo geſagt wird, daß Melampus das Aegyptiſche über den Dionyſos (Dienſt und Lehre) nur wenig abgeändert, und bald darauf, daß er darüber durch den Tyrier Kadmos ſey belehrt worden, oder von denen, ſo mit ihm aus Phönikien in das böotiſche Land gekommen.

[23]) Auf Einer Linie ſtehen Maneros, Memnon, Adon (Adonis) Linus, Hyakinthus: es ſind Jünglinge, früh von einem gewaltſamen Tode getroffen. Merkwürdig ſind zuerſt die Urheber ihres Todes. Hyakinthus fällt durch den Diskus des Apollo. Daß man in dem Diskus ein Symbol der Sonnenſcheibe habe (Creuzer Symb. B. 4. S. 39.), ſcheint ſo wahrſcheinlich, als daß der Anordnung des urſprünglich griechiſchen Circus und ſeinen Sinnbildern der Sonnenlauf zum Grunde liege. Wie Hyakinthus, ſo kommt auch Akriſius durch einen Diskus um, den ein anderer Lichtgott (Perſeus) auf ihn ſchleudert. (Creuzer a. a. O.) Der thrakiſche Linus wird ebenfalls vom Apollo erſchlagen, oder vom Herkules (Pauſ. IX. K. 29. S. 766.), welcher dann als Sonne zu denken iſt. (Nicomachus bey Joh. Lydus de mensibus S. 92. Vergl. Creuzer im Dio-

Digitized by Google

nach Dodona, Kreta, auf die arkadiſchen Gebirge der Dienſt des

(14. 15.)

nysus S. 141. ff.) Wie Maneros, der einzige Sohn des erſten ägyptiſchen Königes (Herodot II. K. 79.) umgekommen, wird, ſoviel ich weiß, nicht angegeben; aber den Adon erlegt das dem Herkules geweihte Thier, der Eber. Auch die Art, wie Memnon, der Sohn der Morgenröthe nach urſprünglicher Sage geſtorben, iſt unbekannt, denn ſein Tod durch Achilles iſt ſpätere Dichtung eines ihm fremden Volkes. Sodann ſtimmt, ſo weit man nachweiſen kann, überein, daß die alſo Gefallenen auf gleiche Weiſe durch Trauerfeſte gefeyert werden. — Die Adonia waren aus Phönikien über die Inſeln auch in Griechenland eingedrungen; denn ſchon Sappho ſang Adonis und Linos in demſelben Gedicht, und kamen unter den || Ptolemäern nach Aegypten in ihre alte Heimath zurück (die Adoniazuſen des Theokrit). — Trauerlieder auf Linus fangen an mit Pamphos, der den Athenäern die älteſten Hymnen gemacht. In ihnen wurde der Οἰτύλινος (Trauerlinos) eingeführt. (Pauſ. a. a. O.) Die Klage wird im Homer erwähnt, Il. 6, 569, wo ein Knabe den ſchönen Linos ſingt, wie bey Theokrit die Sängerinn den ſchönen Adonis, und die Ausdrücke αἴλινον und αἰλινα gehen zur Bezeichnung der Trauer in die Sprache über. — Dem Linus wieder wird vom Herodot der ägyptiſche Maneros (Μανερῶν bey Pauſ.) gleichgeſtellt; und um Memnon, „der „ſo gar jung und wie vor der Blüthe geſtorben“ (Philoſtr. Vit. Appoll. VI. 4. S. 252.), wehklagen die Aethiopen und die Aſſyrer, indem ſie um ſein Heiligthum ziehen. (Oppian. Cyneget. II. 151. Vergl. Jakobs über die Gräber des Memnon in den Denkſchriften unſerer Ak. für 1809/10.) Endlich ſind auch die Hyakinthien, das Hauptfeſt der Lakedämonier, eine Trauer um den Liebling des Apollo. (Polykrates in den Laconicis bey Athenäos. IV. S. 139. B.) Doch der Betrauerte kehrt als ein Gott aus dem Reiche des Todes zurück, und das Feſt, was mit Klage begonnen, endet mit heiterer Feyer und Freude, wie bey den Adonien, ſo bey den Hyakinthien. Dieſe durchgehende Gleichheit des Mythus und der Feyer enthüllt auf das Deutlichſte den Zug eines Cultus, der von Aegypten in Maneros ausgeht, über Phönikien (Adon) und Thrakien (Linus) nach Griechenland ankommt, und da nach Amyklä in Lakonien vordringt, (Hyakinthus) ſeine Feyer nach Art dieſer Züge überall ſtiftend, und an örtliche Sage knüpfend, vollkommen gleich dem Zuge des Memnon durch die Morgenländer, durch deſſen Darlegung und Erklärung Jakobs in der genannten Abhandlung ein ausgezeichnetes Beyſpiel aufgeſtellt hat, wie geſchichtlich-mythiſche Probleme dieſer Art zu faſſen und zu löſen ſind. Uebrigens werden wir wohl kaum irren, wenn wir den Zug jener Todten- und Auferſtehungsgeſchichte von Aegypten bis Lakonien dem Zuge des Kekrops anſchließen, den wir zuvor in dieſer Richtung verfolgt haben, zumal da der älteſte Dichter aus Athen, der Stadt des Kekrops, jenen Zeiten der nächſte, die Klage um den Linus eingeführt hat. Dadurch iſt nun der amy-

des Zeus, [24]) nach Erythrä als ein Kahngott der ägyptiſche Hercules, [25]) nach Lemnos der Phthas oder Hephä-

(15.)

amykläiſche Apollo, ſammt ſeinem Abbild auf dem Thornax in Lakonien (Pauſ. III. K. 19. S. 257.) mit Aegypten in Verbindung gebracht, da die Hyakinthien mit ſeinem Dienſt auf das Genaueſte verbunden ſind. Bogen und Lanze, die er trägt (Pauſ. III. K. 19. S. 257.) werden ihm ſofort als Horus, als Sonne, zukommen, und die cylinderähnliche Maſſe, welche den ganzen Körper umſchloß, wird, wie oben angedeutet wurde, nicht nach der beliebten Weiſe der Kunſthiſtorie „auf die erſten Stufen der ſich aus Klötzen und Säulen entwickelnden Kunſt" deuten, ſondern es iſt die bekannte ſymboliſche Hülle, von welcher Horus umwunden iſt. Daß die Füße an dem amykläiſchen Horus-Apollo unten aus der Umwickelung hervorſahen, vollendet die Aehnlichkeit mit den ägyptiſchen Bildern, und gibt der Deutung ein neues Gewicht.

[24]) Daß das Orakel und ſomit der ganze Dienſt des dodonäiſchen Zeus aus Theben in Aegypten ſtamme, bezeuget Herodot nach übereinſtimmender Ausſage der Prieſterinnen zu Dodona und der Prieſter zu Theben (II. K. 54. 55.) ſo wie auch nach der inneren Verwandtſchaft beyder Anſtalten (vſ. K. 58. *ἡ δὲ μαντικὴ ἡ τε ἐν Θήβῃσι τῇσι Αἰγυπτίῃσι καὶ ἐν Δωδώνῃ παραπλήσιαι ἄλληι συγχίνουσι δοῦσει*). Nun iſt aber das dodonäiſche Heiligthum das äußerſte auf einer Linie, die von Theben in Aegypten anfängt, ſich gleich da ſpaltet, und auf der einen Seite nach Libyen eindringt (eine der beyden Prieſterinnen kam dahin, Herod. a. a. O. K. 54.) auf der anderen Seite nach Griechenland gelangt. — Hier trifft er in ſeiner Richtung gen Dodona auf Kreta, wo das Labyrinth von einem ſtierhauptigen Weſen beſeſſen, die Kuh (Paſiphae), welche es gebiert, der ägyptiſche Kunſtmann nebſt vielen anderen Andeutungen (Creuzer, Symb. IV. S. 15. ff.) auch auf Aegypten zurückweiſen. Zugleich iſt hier die Wiege des Zeus und wieder in Arkadien, wo ihn die Neda (Neith) erzieht. Auch wird von den benachbarten Lakedämoniern, die auf alten Glauben ſehr feſt hielten, erwähnt (Pauſ. III. K. 18. S. 253.), daß ſie Anfangs am meiſten unter den Griechen des Orakels des Zeus Ammon ſich bedienten, der auch dem Lyſander im Traume erſchien, um ihm von einer Belagerung abzurathen. Endlich hatte der Gott einen Tempel bey ihnen (Pauſ. VIII. K. 38. S. 678.); und iſt Zeus Ammon, wenn die ſymboliſche Hülle des Polytheismus hinweggenommen wird, der oberſte der Götter, ein anderer als Jehova in ſeinem Verhältniß zu den Elohim bey den hebräiſchen Stämmen, welche ſich noch in ſo ſpäter Zeit, wie wir ſahen, denen von Sparta verbrüdert achteten?

[25]) Pauſ. VII. K. 5. S. 534. ſagt, das Bild des Hercules zu Erythrä ſey ſo ägyptiſch wie irgend ein anderes. In einem Kahne (*σχεδίᾳ ξύλων*) ſey er aus Tyrus angekommen. Welchem Volke die Kahngötter (Cuperi

stos. [26]) Dahin gehört auch, daß der Nil, der Vater Aegyptens und seiner Götter, gleiches Stammes mit den Hauptgöttern der Griechen geachtet, und vom Pindar der Sohn des Kronos genannt wird, die gleiche Abstammung beyder Götterſysteme zu bezeugen. [27])

(16. 17.)

Harpocr. S. 14. ff.) angehören, ist nicht zweifelhaft, auch wenn das Bild nicht als ägyptisch bezeichnet würde. Uebrigens geht daraus hervor, daß selbst noch nach Stiftung der griechischen Pflanzstädte in Asien die Einführung ägyptischer Götter nicht unmöglich war. — Zu dem Kahngott Hercules kommt nun noch der Dionysos (Osiris) im Kahne (*Διόνυσος ἐν λάρνακι*, wie auch nach Simonides Perseus *λάρνακι ἐν δαιδαλέᾳ* auf dem Meere trieb) Paus. VII. K. 19. S. 572, ein Werk des Hephästos, das er dem Dardanus gegeben hatte. Dadurch tritt ägyptischer Kultus auch nach Troja, was um so weniger auffallend, da nach den kyprischen und kyklischen Gedichten, denen Euripides in der Helena folgt, Paris die geraubte Helena nach Aegypten zum Könige in Sicherheit bringt, also ein Gastverhältniß zwischen beyden Völkern angegeben wird.

[26]) Von Hephästos, als ägyptischem Gott, ist oben geredet worden. Daß er aus seiner Heimath gestoßen (vom Zeus aus dem Himmel geschleudert) zuerst nach Lemnos gekommen, liegt in der Homerischen Sage (Ilias 1, 593.) angedeutet. Daß daselbst die Sintier ihn aufgenommen, wird bestimmt gesagt:

ἔνθα μὲ Σίντιες ἄνδρες ἄφαρ κομίσαντο πεσόντα.

[27]) Herodot II. 50. im Anf. *σχεδὸν δὲ καὶ πάντα τὰ οὐνόματα τῶν θεῶν ἐξ Αἰγύπτου ἐλήλυθε ἐς τὴν Ἑλλάδα.* — Herodot spricht hier von Namen, da er nach seinem religiösen Glauben nicht annehmen konnte, daß die Götter selbst auch erst aus Aegypten gekommen und vorher nicht da gewesen wären. Sie mußten vielmehr seit ihrem Ursprunge da seyn, aber genannt wurden sie nicht. Daß übrigens nicht an bloße Namen zu denken, sondern zugleich an den ganzen Cultus, geht aus K. 58. hervor, wo alle Haupttheile desselben (*πανηγύρεις, πομπαὶ, προσαγωγαί*) als Erfindungen den Aegyptiern beygelegt und als von ihnen an die Griechen überliefert dargestellt werden. — Wie viel also auch Ursprüngliches in den griechischen Göttersagen liegen möge, das ganze Gepräge, das ihr Cultus empfing, die Festlichkeiten, die Aufzüge, die Opfergaben, die Weihen, die Orakel, die Mysterien, ein großer Theil der Mythen, viele Hauptorte des öffentlichen Cultus gehen aus dem „Lande der Wunder" hervor und überziehen Griechenland als eine zweyte Heimath. In diesem großen Gefolge nun erscheint die Kunstfertigkeit, deren Werkstätten auf Rhodus und in Attika wir durch ägyptische Züge eröffnen sehen. Aus ihnen werden sofort nach Mischung des einheimischen und eingebrachten Götterdienstes die Gestalten und Symbole hervorgehen, welche die neuerbauten Heiligthümer schmückten, oder in den frühern an die Stelle der formlosen Idole

Die Verehrung ſo verſchiedener Götter ſchlug in den genannten griechiſchen Staaten zuerſt Wurzel und breitete ſich, aus ihnen erwachſen, in zahlloſen Abſchößlingen und Zweigen umher, die am Ende alle Stämme des griechiſchen Volkes umfaßten und den Saamen der Geſittung und Kunſt zu vielfältiger Frucht ausſtreuten. — Dieſe Angaben, einzeln durch Ueberlieferung und andere Gründe wohl beglaubiget, bilden zuſammen eine ſichere Grundlage für die Nachricht des Herodot, daß die meiſten Götter

(17. 18.)

getreten ſind. Dieſe allgemeine ſchon im Ganzen gegründete Anſicht bekommt ihre weitere Beſtätigung noch durch das Urtheil beyder Völker, nach dem ſie eine enge Verwandtſchaft zwiſchen der altgriechiſchen und ägyptiſchen Kunſt anerkannten.

Urtheil der Griechen: *οἱ γὰρ πρὸ τούτου* (vor Dädalus) *τετράπηχα κατεσκεύασον τὰ ἀγάλματα τοῖς μὲν ὄμμασι μεμυκότα, τὰς δὲ χεῖρας ἐχοντα καθειμένας καὶ τὰς πλευρὰς κεκολλημένας.* Diodor von Sicil. IV. S. 319. Z. 90. — Wir werden ſehen, daß dieſes nicht ſo bald aufhörte, als die Griechen, denen die Anfänge und erſten Schickſale ihrer Kunſt wenig zur Sorge waren, ſich ſpäter einbildeten.

Urtheil der Aegyptier, vom Diodor I. S. 109. Z. 81. ff. aufbewahrt. Sie bemerkten: *τὸν ῥυθμὸν τῶν ἀρχαίων καὶ Αἰγυπτίων ἀνδριάντων τὸν αὐτὸν εἶναι τοῖς ὑπὸ Δαιδάλου κατεσκευασθεῖσι παρὰ τοῖς Ἕλλησι.*

Bey dieſer Uebereinſtimmung beyder Völker über die, auf gemeinſamen Cultus gegründete, unmittelbare Verwandtſchaft der älteſten Kunſt, kann der Urſprung der jüngeren aus der älteren wohl nicht mehr zweifelhaft ſeyn. Es wird vielmehr eine Aufgabe, nachzuweiſen, wie man je dahin kommen konnte, eine ſo offenliegende Sache zu überſehen und da Nacht zu machen, wo das Alterthum ſchon hellen Tag hatte. Da findet ſich denn, daß dem Ganzen eine falſche Meynung Winckelmanns zum Grunde liegt. Dieſer hatte ſich eingebildet, die griechiſche Mythologie ſey unabhängig und die Verwandtſchaft mit der ägyptiſchen „ſey erſt durch die Prieſter daſelbſt — nach Alexander herausgebracht worden." (Kunſtgeſch. B. I, K. 1.) So wenig waren ihm die hier nöthigen Dinge gegenwärtig, daß er ſelbſt vergeſſen konnte, wie doch wenigſtens Herodot älter als Alexander geweſen. — Nun iſt aber jener Uebergang ägyptiſcher Lehre nach Griechenland in unſern Tagen bis in die fernſten Beziehungen enthüllt. Es trifft demnach ein, was Winckelmanns groſſer Verſtand als eine Folge davon ſchon gleichſam voraus geſagt und ausgeſprochen hat, a. a. O. §. 14: „Wenn dieſes als „erwieſen angenommen wird, würde aus der mitgetheilten Lehre können „gefolgert werden, daß die Griechen alſo auch die Form ihrer Götter ſelbſt „und ihre Figur von daher überkommen hätten."

aus Aegypten nach Griechenland gekommen seyen. Da nun schon ursprünglich die Kunst zunächst an die Heiligthümer, ihre Gebräuche und Bilder gebunden und auf Vervielfältigung ihrer Symbole, Geräthe und Bildsäulen beschränkt war, so ist hieraus klar, daß welches auch im Einzelnen die zur Ausbildung der Kunst nöthigen Uebungen und Fertigkeit waren, welche die Uebersiedelung ägyptischer Götter und Götterbilder nach Griechenland unter seinen mannigfaltigen Bewohnern voll großer Anlagen traf, doch die erste durchgehende Norm und die feste Gestaltung derselben und dadurch auch Kunst in Griechenland sich an jene Uebersiedelung anknüpft und von Aegypten ausging.

Hier schon läßt sich die ganze Nichtigkeit der gewöhnlichen Vorstellung von ältester Kunst in Griechenland wahrnehmen: die Plastik erscheint in diesem Lande nicht im Kampfe mit den Stoffen durch Versuche aufgehalten, da sie vollendete Abgeschlossenheit und Werkfertigkeit in ihrer alten Heimath gewonnen und unbestimmbar lange besessen hatte. Ihre Werke sind nicht gestaltlose Bilder. Sie waren zwar ungefällig für das an spätere Kunst gewöhnte Auge, || aber in ihrem Gepräge fest, und von denen nach Pausanias etwas Göttliches zurückstrahlte. [28]) Sie

(1c.)

Wir fügen noch bey, wie nach Böttigers weitgreifender Bemerkung (in der Vorrede zur Archäologie der Malerey S. XVI.) die ganze Rangordnung und Stellung der einzelnen Künste in beyden Ländern ursprünglich dieselbe ist. In beyden herrscht die Baukunst; ihrem Dienst zugeordnet ist die Sculptur, bestimmt mit ausgemeiselten und eingehauenen Bildern die Werke von jenen zu schmücken. Dieser wieder als Dienerinn zugegeben ist die Malerey, deren ganzes Geschäft sich zuerst darauf beschränkte, mit den vier heiligen Farben die Gestalten und Sinnbilder anzustreichen, die unter dem Meißel von jenen hervorgingen.

[28]) Paus. II. K. 4. S. 121. *Δαίδαλος δὲ ὁπόσα εἰργάσατο, ἀποπώτερα μέν ἐστιν ἐς τὴν ὄψιν, ἐπιπρέπει δὲ ὅμως τι καὶ ἔνθεον τούτοις.* Dem widerstreitet nicht, wie man glaubt, Plato in Hippias maj. Opp. T. III. p. 281. D. Es wird daselbst nicht herabsetzend von den Werken des Dädalus gesprochen, sondern es werden alle Künstler vor dem Phidias zusammengefaßt; *οὐδεὶς τὸν Δαίδαλον οὐδὲ τοὺς ἄνω θαυμάζει παρὰ τὸν*

waren nicht gering an Zahl, ſondern zahlreich wie die Tempel der vielen Städte und Landſchaften, da ein Heiligthum ohne das

(18. 19.)

Φειδίαν, und eine Vergleichung angeſtellt zwiſchen alter und neuer Weisheit und Kunſt, ſo wie über die Männer, welche ſich in beyden ehemals und damals Ruhm erworben. — Wenn Jemand aus der alten Zeit wiederkäme und ſich durch Rede und Werke, die ihm damals Ehre brachten, verherrlichen wollte, ſo würde er den Meiſtern der neuern Zeit, Philoſophen oder Künſtlern, lächerlich werden, was denn ganz in der Ordnung, wo aber keine Verlachung ihrer Art', in ihrer Zeit gedacht, iſt. Die Stelle muß übrigens geleſen werden: *ὥσπερ καὶ τὸν Δαίδαλόν φασιν οἱ ἀνδριαντοποιοί, νῦν εἰ γενόμενος τοιαῦτα ἐργάζοιτο οἷα κ. τ. λ.*, ſo daß *νῦν εἰ γενόμ.* zuſammengehört, weil *γενόμενος* ohne *νῦν* keinen Sinn hat, und weil, wenn *νῦν* zu *ἀνδριαντ.* gehörte, es ſo ſtehen müßte *οἱ νῦν ἀνδριαντοποιοί*. —

Von den Werken, welche in ſpäter Zeit ihm beygelegt wurden, erkennt Pauſ. (Pauſ. IX. K. 40. S. 793.) folgende als ächt an:

1. in Böotien einen Herkules in Theben, einen Trophonius in Lebadea;
2. in Kreta eine Britomartis (Diktynna, Zeus Tochter) in Olus, eine Athene in Knoſus;
3. auf Delos eine kleine Aphrodite, beſchädigt an einer Hand, unten in eine viereckige Säule ausgehend, die er der Ariadne, dieſe dem Theſeus, dieſer den Deliern geſchenkt hatte.

Außerdem zeigte man zu Knoſus den Chortanz, den er, nach Homer, für Ariadne gemacht, ein erhobenes Werk in weißem Marmor. ||

Die Archäologen haben wetteifernd darzuthun geſucht, daß jenes Werk, welches Pauſanias geſehen, nicht das von Homer erwähnte ſey. — Es iſt nicht erfreulich, ſolche Dinge, die ganz in der Sage ſtehen und ruhen, zu verfolgen, außer in wie fern dadurch Licht verbreitet wird über die Archäologie der Kunſt. Man ſagt:

1) „die Figuren hätten müſſen beweglich ſeyn, wie die von Queckſilber getriebenen, deren Erfindung ihm beygelegt wurde." Quatremere S. 171. Böttiger (Andeutungen, S. 49.) hat dagegen mit Recht ſolche Figuren als Dinge der ſpäteren Taſchenſpieler und Gaukler bezeichnet.

2) „*Χορὸν δαιδάλειν*, was Homer Il. 18, 590. von jenem Chortanz braucht, heißt nur den Reihen angeben und einüben laſſen." Böttiger in den Andeutungen, S. 81. Aber als Erfinder und Lehrer der Chortänze wird Dädalus nirgends genannt, und *δαιδάλειν* iſt das gewöhnliche Wort von Kunſtarbeit:

Von den Hörnern des Bogens, Il. 4, 110.

καὶ τὰ μὲν ἀσκήσας κεραοξόος ἤραρε τέχτων

von einem goldenen Thron, Ilias 11, 239.

Ἥφαιστος δέ κ' ἐμὸς παῖς ἀμφιγυήεις

Bild des Gottes etwas Unerhörtes war, und, als der Gottheit entbehrend, verfiel, wenn ihm sein Bild entrissen wurde. [49]) Es

τεύξει (l. τεύξεϊ) ἰσχίας, ὑπὸ δὲ δρῆνυν ποσὶν ἧσει

(τεύξεις und ἧσει durch δὲ verbunden, hinter welcher Partikel die Redefügung im Homer zu wechseln liebt.)

Endlich Ilias 23, 741. ff. von einem silbernen Becher:

κάλλει ἐνίκα πάσαν ἐπ' αἶαν

πολλὸν ἐπεὶ Σιδόνες πολυδαίδαλοι εὖ ἤσκησαν,

was denn mit χορὸν — Δαίδαλος ἤσκησεν — Ἰριάδνη Ilias 18, 592. vollkommen zusammentrifft. — Heyne urtheilt richtig, daß es nach des Dichters Meynung ein Anaglyphum müsse gewesen seyn.

3) „Dädalos Werke waren nach allgemeiner Sage (constanti fama) von Holz, ξόανα, Pausanias ließ sich also ohne Zweifel durch das Gerücht betrügen." Heyne Artium Tempp. S. 539. Die Götterbilder waren allerdings von Holz, und in jener Zeit, ohne Ausnahme (Paus. II, K. 19. S. 172.); aber, wie wir glauben, keineswegs, weil man nicht in Stein und Marmor arbeiten konnte, sondern weil auch selbst die Stoffe durch religiöse Satzung festgestellt waren, aus denen die Bilder bestehen mußten. Plutarch bey Euseb. Praep. Evangel. III. K. 8. S. 99. C. angebend, warum die ältern Bilder aus Holz waren, sagt: Steinmassen, die hart, unbildsam und leblos waren, wollten sie nicht zum Bild eines Gottes aushauen, Gold und Silber verschmähten sie als Erzeugniß fruchtloser und verdorbener Erde. — Man wählte demnach Holz, als welches aus der lebendigen Natur stammend und ihr reinstes Erzeugniß, zur Aufnahme eines göttlichen Wesens am geeignetsten war, kostbare, wenigstens feste Gattungen, Ebenholz, || oder Holz von Cypressen, Cedern, Eichen, Taxus, Lotus nach Paus. (VIII. K. 17. S. 635.), wozu noch Holz von Birnbaum zu setzen ist. Diese Bilder wurden sorgfältig geglättet und oft mit Farben, oder mit einer Salbe, aus Rosen gekocht, bestrichen, um sie gegen Fäulniß zu sichern, Paus. IX. K. 11. am Ende. — Die Heiligkeit des Gebrauchs und die Feinheit der Arbeit, welche es zuließ, haben es durch alle Zeitalter, wenn auch nicht in ausschließender, Anwendung erhalten. Auch Phidias und Myron arbeiteten in Holz. Wenn aber die Anwendung des Holzes in alter Zeit bey den Bildsäulen der Götter geboten war, so ist deutlich, wie Dädalus Bilder alle aus Holz und sein Chortanz, als ein nicht zum Cultus gehöriges Werk, doch aus Marmor seyn konnte. Daß die Bearbeitung des Marmors gewöhnlich in weit spätere Zeiten herabgesetzt wird, kann bey der gänzlichen Unsicherheit aller Angaben dieser Art nicht als Grund gegen die Knosier und Pausanias angeführt werden.

49) So hatte Sylla einem Heiligthum der Athene zu Alalkomená in Böotien sein Standbild geraubt, und obwohl hier ein Hauptsitz ihres Cultus war, so verfiel er doch seit der Zeit, „da die Gottheit nun

Digitized by Google

ſind nicht nur Standbilder aus geringen Stoffen, welche jene Zeiten entſtehen ſahen, ſondern, noch ehe der älteſte Styl verlaſſen wurde, Werke aus Marmor, Elfenbein, und ſelbſt Gold, in ganzen Sammlungen zu Sikyon, Olympia, Samos [30]), Epheſus aufgeſtellt, [31]) zum Theil Koloſſe, die den Wunderwerken im Zeitalter des Phidias und Polyklet als Urformen gedient haben. [32])

(20. 21.)

verödet war" τὸ δὲ ἱερὸν ἐν ταῖς Πλαταιικαῖς ἠμελήθη τὸ ἀπὸ τοῦδε ἄτε ἠρημωμένης τῆς θεοῦ. Paus. IX. 33. S. 777.

30) Apulejus (Florid I. p. 350. Elmenhorſt) von dem Hera-Tempel in Samos, dem größten, den Herodot irgend wo ſah (III. 60.): Magna vis aeris, vario effigiatu, veterrimo et spectabili opere. — Außer dem Haupttempel erwähnt Strabo XIV. S. 911. B. noch kleinere Tempel daſelbſt, die mit Werken alter Kunſt angefüllt waren: ναΐσκοι τινές εἰσι πλήρεις τῶν ἀρχαίων τεχνῶν. — Das Heräum zu Olympia und ſeine alten Kunſtſchätze beſchreibt Paus. V. K. 16. S. 416. Vergl. über die Schätze jener Zeit Quatremere le Jup. Olymp. III. Part. von §. 6. bis z. E.

31) Koloſſale Werke außer den Bildſäulen, unter denen ein goldener Koloß des Kypſelus Strab. VIII. S. 580. C., ein hölzerner Koloß der Pallas zu Erythrä Paus. VII. K. 5. S. 534. ſind der Thron des Apollo von Amyklä, Heyne antiq. Aufſ. 1. St. 1. Quatremere S. 196. ff., der Kaſten des Kypſelos, Heyne a. a. O. Quatremere S. 124., der eherne Krater der Lakedäm. von dreyhundert Amphoren u. a. Jakobs über den Reichthum der Griechen an plaſt. Kunſtw. Anmerk. 8. — Wohlgefallen an Elfenbein zeigt ſich ſchon im Homer, wo es bey den Geräthen neben Gold, Silber und Elektrum öfter genannt wird. Wie früh und wie häufig mit dem Golde es zu Bildſäulen verarbeitet wurde, zeigt beſonders die Sammlung derſelben im Heräum zu Olympia Paus. c. a. O. S. 418. ff. Hier waren, und zwar ſämmtlich von Gold und Elfenbein aufgeſtellt:

1. die Hera ſelbſt, neben ihr ein dürftiger Mann;
2. die Horen auf Thronſeſſeln und neben ihnen Themis als ihre Mutter;
3. fünf Heſperiden;
4. Athene behelmt;
5. Perſephonia, Demeter, Apollon, Arthemis;
6. Leto, Tyche, Dionyſos, die Nika ohne Flügel.

32) So wenig es unſere Abſicht war, die griechiſche Mythologie für ägyptiſche zu erklären, das heißt der ägyptiſchen gleich zu ſtellen, indem wir nur auf den Einfluß ägyptiſcher Vorſtellungen, Sagen, Gebräuche auf die in Griechenland urſprünglichen hinweiſen und die ſpäter ausgebildete griechiſche Mythologie als Verbindung und Vermittelung ägyptiſcher, phöniziſcher, pelasgiſcher und anderer lokalen Vorſtellungen, Sagen und Ge-

Digitized by Google

Daß aber die plastische Kunst, ihren Einfluß aus Aegypten, ihrer alten Heimath, über ein fremdes Land, seine Art und Sitte ausbreitend, ihr ursprüngliches Gepräge gleich Anfangs nicht treu bewahren konnte, darf schon an sich angenommen werden.

(21.)

bräuche zu einem neuen Ganzen bezeichnen wollten, dessen einzelne Bestandtheile aus ihrer zum Theil wie durchsichtigen Masse hervorscheinen, obwohl chemische Scheidung ohne Zerstörung derselben unmöglich ist: eben so wenig soll eine ägyptische Kunst ausschließend in Griechenland eingeführt werden: dann würde sie mehr von ihrer Urart behalten haben; sondern dieser nur der Vorrang von dem Uebrigen zukommen, was Fremde zur Bildung der griechischen Kunstfertigkeit beygetragen. Erwägt man neben den alten Sagen von Kyklopen, die Metall-arbeitenden Kureten und Daktyten, die große Verbreitung der Phönikier über alle Inseln, selbst Kreta, Euböa und nach Korkyra hinauf, dann über Thrakien, Böotien, so wie der Karer Ausbreitung zwischen diesen Pflanzungen der Phönikier, endlich den regen Verkehr zwischen den phönikischen und griechischen Staaten, so würde man eher glauben, daß sie der Aegyptier Einfluß weit überwogen, als daß sie gar keinen gehabt hätten. Daß das Erstere nicht eintrat, davon war wohl der Grund:

1. in dem frühern Untergange ihrer Pflanzungen und ihrer Vermischung mit den Eingebornen, da sie mehr auf Handel und Erwerb als auf Begründung einer geistigen Macht durch Cultus und religiöse Institute ausgingen;

2. weil ihre Betriebsamkeit mehr auf Hervorbringung feiner Geräthe und Stoffe als solcher Gegenstände gerichtet war, aus denen die bildende Kunst sich entwickelte. Auf dem Zuge, den die phönikischen Pflanzungen nahmen, findet man in den Tempeln ursprünglich überall Balken und Steine als Göttersymbole. So die Göttinnen zu Paphos, Samos, von denen vorher, die Artemis zu Ikaros, die Hera zu Thespiä (Clemens von Alex. Protrept. IV. p. 40.), in welchen Orten überall phönikische Pflanzer gesessen (Bochart. Geogr. Sacrae Pars altera B. 1. de Phoenicum coloniis K. 3. S. 16. ff.) und also auch Tempel erbaut haben. Selbst in dem Heiligthume, dessen Stiftung ihnen am meisten Ruhm gebracht, dem des Bacchus in Theben, war der Gott ursprünglich ein Balken. Ein Orakel bey Clemens von Alex. in Deem. I. K. 21. S. 418. Z. 32. sagt

Στύλος (l. Στῦλος) Θηβαίοισι Διώνυσος (l. Διώνυσος) πολυγηθής.

Es ist offenbar, daß man aus Achtung für diese älteste und berühmteste Bacchussäule auch später die Gestalt beybehielt, und ihr nur einen Kopf aufsetzte, woher sich die Hermen des Dionysos schreiben, die wir oben von den Freunden der Entwickelungslehre als ersten Schritt der werdenden Kunst betrachten sahen. Einen solchen Dionysos meint Euripides in der Antiope Fragm. XXXII.

weil jeder Cultus mit Allem, was ihm zugehört, überall beym Uebergange auf andere Völker einen Theil seiner Eigenthümlichkeit ablegt, und dem Bedürfniß nachgibt, so weit er kann, ohne sein Wesen aufzuheben. Dazu wirkte noch, daß die ägyptische

(21.)

ἐνθον δὲ θαλάμοις βούκολον
κομῶντα κισσῷ φῦλον Εὐίου θεοῦ

wo Toup. zum Longin S. 224. κοσμοῦντα lesen will, was unnöthig ist, denn κομῶντα κισσῷ bedeutet lockigt von Epheu, d. i. dem die Epheuranken wie Locken sich um das Haupt ausbreiteten. (1816)

Ob überhaupt die Tempel der Phönikier Götterbilder gehabt haben, ist sehr die Frage. Das Bild des Moloch (Melech - Βασιλεύς), den die Griechen bald Zeus bald Kronos nennen, welchem, sagt man, Kinder in die erglühenden Arme zum Opfer gelegt wurden, ist wohl mehr, zumal es innerlich geheizt werden mußte, als ein nach der Figur des Gottes gebildetes Instrument seines Cultus, denn als eine Tempelstatue zu betrachten. Auch die Patäken, als kleine Bilderchen der die Seefahrt beschützenden Götter auf den Vordertheilen ihrer Schiffe (Herod. III. 39.), können hier, wo von der im Dienst der Tempel stehenden Plastik und von Tempelbildern als Gegenständen des Cultus und der Cerimonien die Rede ist, nicht erwähnt werden. Dazu wird bey dem engen Zusammenhang des palästinischen und phönikischen Cultus ein Schluß vom Tempel des Jehova zu Jerusalem, wo kein Bild des Gottes zugelassen war, dessen Gleichniß nicht im Himmel nrch auf Erden gefunden wurde, auf den Tempel des tyrischen Zeus, obwohl dessen Dienst sich mit dem Polytheismus vermischt hatte, gestattet seyn, der gegen die Annahme von Tempelbildern entscheiden würde. Auch hat Valesius (ad Excerpta e Polybio p. 787. Vott. p. 100.) eine Reihe ächt phönikischer Tempel ohne Bildsäulen aufgeführt. Die Sache kommt, wie es scheint, durch die Auszüge aus ächten phönikischen Nachrichten, aus Dio und Menander, der phönikischen Urkunden folgte, welcher beyder Männer Eusebius nach Josephus im Chronikon B. I. S. 85. gedenkt, zur Entscheidung. Dio erwähnt den Tempel des Ὀλύμπιος Ζεύς, den Hiram, welcher auch den Tempel des Jehova für Salomon erbauen ließ, erbaut und mit goldenen Weihgeschenken geschmückt hatte, χρυσοῖς ἀναθήμασιν ἐκόσμησε, und Menander, von demselben Tempel sprechend, sagt S. 86, er habe in demselben die goldene Säule aufgestellt oder geweiht: τόν τε χρυσοῦν κίονα τὸν ἐν τοῖς (l. ἐν τῷ ναῷ) τοῦ Διὸς ἀνέθηκεν. Also nicht eine Bildsäule, sondern eine Säule wurde diesem sogenannten olympischen Zeus in dem neuen Tempel von seinem Erbauer als Weihgeschenk aufgestellt, und wir werden wohl nicht irren, wenn wir annehmen, daß die phönikische Ansicht nur diese als ein Symbol des höchsten Gottes gestattete (auch ein solches war in Jerusalem nicht zulässig) und in ihr eine Art von Vorbild für die Säulen und analogen Sym-

Digitized by Google

Art bey ihrer Ausbreitung über Griechenland an nicht wenigen Stellen mit dem, was Phönikier, Karier, Telchinen und andere Urbewohner des Landes geleistet hatten, zusammentraf, [33]) wodurch eine Ausgleichung der verschiedenen Weisen Bedürfniß, und Aenderung in dem uralten Gepräg nöthig wurde. Daher ward ihre strenge Form und Geschlossenheit, in Aegypten durch heilige Satzungen festgehalten, in Griechenland gemildert, unbestimmbar wann, aber doch lange vor der historischen Zeit in der Ferne mythischer Jahrhunderte. Dädalus, so meldet die Sage,

bole in andern auf phönikische Anfänge zurückgehenden Tempeln annehmen, so daß nur die allereinfachste und schlichteste Symbolik dem phönikischen Cultus gemäß gewesen. (1828.)

Ein Volk aber, das Säulen, Balken und Steine der Verehrung heiligt, ist dem Aufkommen der bildenden Kunst, die nur in den Tempeln erzogen wird, durchaus widerstrebend, so werkfertig es auch in Hervorbringung schöner Geräthe und Zeuge seyn mag. — Wie sehr man übrigens an der Idee von phönikischem Einfluß hing, zeigt sich in Quatremere's Werke, der nicht nur eine phönikische Kunstschule in Griechenland annimmt, sondern es auch zweifelhaft stellt, ob das ägyptisch oder phönikisch war, aus dem die Plastik in der Schule des Dädalus sich zu entwickeln anfing, S. 188. Was die Phönikier unter solchen Umständen beytrugen, wird darauf zurückgehen, daß sie von ihrer großen Erfahrenheit in Behandlung der Stoffe und Metalle den Griechen mittheilten, und ihnen dadurch die Besiegung des vielfachen Materiales erleichterten, dessen sich dieselben für ihre Kunstwerke sehr früh bemächtigten.

33) Die Stellen über die Erweiterung der Kunstfreyheit durch Dädalus s. bey Junius in Catal. Artiff. S. 64. ff. Uebrigens sind wir hier an dem Orte, wo nach Wegräumung der Hindernisse, die der richtigen Ansicht der ältesten Kunstzeit im Wege standen, wir näher betrachten müssen, wie Pausanias die Werke aus dem höheren Alterthum bezeichnet und unterscheidet. Er fand Bilder aus allen fernen Zeitaltern in den Tempeln aufbewahrt, so daß diese Heiligthümer durch eine Reihe der sichersten Urkunden alle Grade kennen lehrten, welche die Kunst seit ihrer Erscheinung in Griechenland durchlaufen hatte. — In dem, was er aus jenen Tempelarchiven mitgetheilt hat, liegen die sichersten Belege zu dem, was vorher angeführt wurde, vor Augen.

Pausanias erwähnt erstlich ägyptische Bildsäulen in Griechenland: von drey Bildsäulen des Hermes, Hercules und Theseus in dem Gymnasium zu Messena sagt er, es seyen Werke ägyptischer Männer

weckte sie aus ihrer langen Ruhe auf und verlieh ihren Werken Bewegung. — Um so gewisser ließe sich nun erwarten, daß die Kunst, der Strenge heiliger Satzungen enthoben, ohne Weiteres auf dem Wege zu ihrer vollen Selbstständigkeit erscheinen und ihre Entwickelung, so früh begonnen, wie es das Ansehen hat, ohne Unterlaß fortsetzen und vollenden werde.

Eben diese trügliche Hoffnung und die Voraussetzungen, welche sie veranlaßte, haben am meisten die Ansichten über jene Zeit in Verwirrung gebracht und dadurch die Aufhellung ihrer langen und tiefen Dunkelheit gehindert. Aber jene Erwartung wird schon dadurch niedergedrückt, daß der unmittelbare Einfluß ägyptischer Art und Kunst sich tiefer in den Zeiten hinab erstreckt. Athen, in der Urzeit durch Ansiedelung und Götterdienst, Gesetze und selbst Volkseintheilung unter allen griechischen Staaten am meisten mit Aegypten zusammenhängend, [34]) bleibt ein Hauptsitz

(22. 23.)

(ποιήματά ἐστιν ἐνδρῶν Αἰγυπτίων) IV. K. 32. S. 359. zu Anf. So der früher erwähnte Hercules von Erythrä. Daß er ihrer aber nicht wenige sah, geht aus den Stellen hervor, wo er sie als eine Klasse behandelt II. K. 19. S. 152. Er spricht dort von einem Apollon aus Holz, den Danaus in Argos aufgestellt, und fügt hinzu: Ich glaube, daß damals alle Bilder von Holz gewesen sind, und besonders die ägyptischen, wo offenbar von den ägyptischen in Griechenland die Rede ist, weil der Satz auf die in Aegypten gar nicht passen würde. Auch war kein Grund zu dieser Erwähnung. Zweytens nennt er Bilder, die den ägyptischen ähnlich sind; z. B. I. K. 42. S. 102. sagt er von zwey Bildern des Apollo zu Megara: τοῖς Αἰγυπτίοις μάλιστα ἔοικασι ξοάνοις. Drittens unterscheidet er von den ägyptischen die älteste attischen, dann die äginetischen in der oben erwähnten Stelle VII. K. 5. S. 553, wo es heißt, der erythräische Hercules sey weder den äginetischen, noch den ältesten der attischen Bilder gleich, sondern, wenn irgend eines, ägyptisch. (τὸ δὲ ἄγαλμα οὔτε τοῖς κάλουμένοις αἰγινείοις, οὔτε τῶν ἀττικῶν τοῖς ἀρχαιοτάτοις ἔμφασις, εἰ δέ τι καὶ ἄλλο ἐστὶν εἰγύπτιον. — Das äginetische ist das Gepräg der sich entwickelnden Kunst, von welchem in der Folge, das älteste attische aber der dädalischen Schule, so daß also rein ägyptische, ägyptisch-ähnliche und dädalische oder altattische unterschieden wurden.

[34]) Vergl. Anmerk. 16. und Creuzers Symb. I. §. 25. S. 359. ff.

der bildnenden Kunst. Von hier gehen die Kunstmänner der Urzeit unter dem Namen Dädalus begriffen, aus. Nach Aegypten ziehen sie und dem ägyptischen Kreta, um ihre Bildung. [35]) Ihnen folgen Wahrsager, Mysterienstifter, Priester, und wieder kommen Aegyptier, für Griechenland zu arbeiten. Noch Pausanias sah ein Bild des Theseus, das Werk eines ägyptischen Mannes. Die Verbindung ist demnach hier fest und bleibend, das ägyptisch-attische Gepräge aber, der altattische Styl, durch die Dädaliden verbreitet, gelangt zur Herrschaft. [36]) Aber sollte es auch fest, für lange Zeiten seinem Wesen nach unveränderlich geworden seyn und die ägyptische Art nachahmend der Plastik Fesseln angelegt haben, die fast unzerbrechlich, sie Jahrhunderte lang in ihrer Ausbildung zurückhielten? Diese Muthmaßung scheint aller gewöhnlichen Meinung von Griechenland so durchaus entgegen, daß sie nur mit Vorsicht aufgestellt werden und nur nach strenger Bewährung sich Eingang versprechen darf.

Es fällt zuerst auf, daß Künstler aus den verschiedensten Zeitaltern, die mit ihren Werken an tausend Jahre herab bis um die Zeit des ältern Cyrus Griechenland angefüllt haben, Schüler des Dädalus, Zöglinge der attischen Schule genannt werden, bis auf Endöus, Dipönus und Scyllis, deren Zeitalter mit Sicherheit in den Anfang des sechsten Jahrhunderts gesetzt werden kann, während die geschichtliche Sage den Dädalus gegen das fünfzehnte Jahrhundert hinaufrückt. [37]) Damit man der nächsten Folgerung nicht ausweichen könne, muß noch aus Pausanias angemerkt werden, daß er die zahlreichen Werke dieser Meister ihrem Style nach den allerältesten gleichstellt. Es reicht nicht hin, mehre Künstler unter dem Namen Dädalus zu begreifen und sie in dem Jahrtausend als verschiedene Meister und

35) Vergl. 12. Anmerkung.
36) Vergl. 33. Anmerkung.
37) Vergl. 38. Anmerkung.

Lehrer jener Männer einzutheilen, [38]) wenn man nicht zugleich

38) Dädalus wird (Heyne Artium inter Gr. Tempp. p. 340.) in das 14. Jahrh. hinaufgesetzt, dem fünfzehnten näher oder ferner. Neben ihm als Zeitgenosse (Paus. VII. K. 4. S. 53.) ist berühmt

I. Smilis aus Aegina, Sohn des Euklides, den wir oben als Urheber der Bilder der samischen und argivischen Hera fanden. Außer dieser Bildsäule gehörten ihm die Horen im Heräum zu Olympia, doch muß ihm dazu erst die Kritik verhelfen. — Pausanias in der angeführten Beschr. V. K. 17. S. 418. sagt: *Τὰς δὲ ἐφεξῆς τούτων καθημένας ἐπὶ θρόνων Ὥρας ἐποίησεν Αἰγινήτης Ἔμιλος.* Daß *Σμίλις* statt *Ἔμιλος* zu lesen, haben schon Andere vermuthet, weil nirgend ein *Ἔμιλος* erwähnt wird, und Smilis aus Aegina war. Auch hat der Name *Ἔμιλος* keine griechische Analogie. Ein anderer Grund für die Aenderung aber liegt in Paus. selbst. Er sagt VII. K. 4. S. 532. *ὁ δὲ Σμίλις ὅτι μὴ παρὰ Σαμίους καὶ ἐς τὴν Ἠλείαν* (also nach Olympia) *παρ' ἄλλους γε οὐδένας φανερός ἐστιν ἀποδημήσας. Ἐς τούτους δὲ ἀφίκετο καὶ τὸ ἄγαλμα ἐν Σάμῳ τῆς Ἥρας ὃ ποιήσας ἐστιν οὗτος.* Man sieht, woraus es dem Pausanias offenbar, daß er nach Samos gekommen: er hatte dort die Hera gemacht. Aus was Anderem wird ihm offenbar gewesen seyn, daß er nach Elis gekommen, als weil er auch dort ein Werk verfertigt hat? So urtheilte schon Valckenaer in der Diatribe in Euripid. Fragm. c. XX. p. 215, wo Mehreres von ihm vorkommt. — Es ist aber das Schicksal dieses Namens, verdorben zu werden. Nicht nur haben wir ihn müssen aus *σκέλμιος, σμίλη, Ἔμιλος* hervorziehen, auch in dem franz. Werke heißt er in dem Register Simillis, und im Text immer Smillis. Selbst in Pausanias hinein soll *Ἔμιλος* in *Σμίλλις* verwandelt werden. S. 175. — Was nun die Zeit belangt, in der dieser angebliche Zeitgenosse des Dädalus gelebt, so nehme man, daß nach Clemens Alex. Protr. K. 4. S. 40. Z. 28. die samische Hera unter Prokles eine Bildsäule wurde (*ὕστερον δὲ ἐπὶ Προκλέους Ἄρχοντος ἀνδριαντοειδὴς ἐγένετο*). K. O. Müller bemerkt S. 98. in den Aeginetica, daß Prokles nicht, wie hier in der ersten Ausgabe stand, ein Archon aus republikanischer Zeit sey, sondern der König dieses Namens, welcher zur Zeit der jonischen Wanderung von Driphontes vertrieben ward und Samos einnahm, was damals von Karern und Lelegern bewohnt wurde. — Dagegen deuten nach Quatremere's richtiger Bemerkung S. 45. 175. seine Bilder aus Gold und Elfenbein auf größere Fertigkeit in Behandlung des Stoffes, auf Uebung im Formen u. a., dessen Entstehen sich wahrscheinlich an die Erfindung des Erzgusses durch Rhökus von Samos in dem 8. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung anschließt. Kommt auf diese Art Smilis in Gemeinschaft mit Rhökus und Theodorus, jenes Sohn, so gewinnt die Meynung von Heyne (Artt. Tempp. S. 342. Anmerk. b.) neues Gewicht, nach welcher er bey Plinius (36, 13.) von den dort angeführten Namen der Erbauer des Labyrinths Smilus, Rhoedus, Theodorus die ersten in Smilis und Rhoecus

vorausſezt, daß ſie alle in demſelben Style gearbeitet. 59) Ohne dieſe Vorausſetzung bleibt es unerklärbar, wie man Werke eines

(23. 24.)

verwandelt. (1816.) — Es hat deßhalb Müller a. a. O. einen zweyten Smilis anzunehmen ſich veranlaßt gefunden, neben dem alten aus der joniſchen Wanderung einen jungen aus der Zeit beginnender Blüthe von Samos und Aegina, und Sillig ſetzt dieſem leidigen Auswege ein anderes fortasse zur Seite unter Smilis S. 424. „exstructionem Labyrinthi a Smilide inchoatam, deinde casu interruptam et ducentis fere demum annis post a Rhoeco et Theodoro ad finem perductam fuisse.“ Zu wünſchen wäre, daß Männer von des Verfaſſers Talent und Gelehrſamkeit endlich einmal aufhörten, um einer hiſtoriſchen Schwierigkeit auszuweichen, aus ſich ſelbſt den Faden einer ganzen Erzählung mit Nebenumſtänden und Beweggründen zu ſpinnen und dieſes Gewebe für Geſchichte, wenn auch nur in hypothesi, zu halten. Die Sache iſt hier um ſo mißlicher, da überhaupt es ſich nicht beſtimmen läßt, ob der Name Smilis hiſtoriſch oder allegoriſch ſey, und ſich hinter dem Melßler der Aegineten eben ſo wie hinter dem Bildner der Athenäer ihre ganze frühere Kunſtſage verbirgt. Auf ſehr alte Uebung der Kunſtfertigkeit auf Aegina deutet, wie Müller bemerkt, auch dieſes, daß Eprius mit den Aeakiden, durch ſie aber mit Aegina zuſammenhängt. Wenn dort hinzugeſetzt wird: Non tamen Aeginam nunquam incoluit colonia Phoenicum, neque unquam artificem Aeginaeum in Aegyptum abiisse comperimus, ſo folgt daraus nicht eine Unabhängigkeit der äginetiſchen Schule (wenn in ſo früher Zeit der Name geſtattet iſt), deren Zuſammenhang mit der attiſchen durch die Lage der Inſel, faſt von den Häfen von Athen, wohl genug bedingt iſt. Auch ſteht Aegina mit Argos, einem Hauptſitze ägyptiſcher Ueberlieferung, in altem und engem Verkehr, und eine Iſolirung, wie ſie hier müßte vorausgeſetzt werden, zwiſchen einzelnen ſo nahen Gemeinden ſtammverwandter Völker, ein Ab- und Ausſchließen der Art und Uebung in der einen von der Art und Uebung in der andern, iſt weder an ſich denkbar, noch hiſtoriſch erweisbar; im Gegentheil zeigen die in den größten Entfernungen von einander gefundenen Kunſtwerke des älteſten Styles auf eine gemeinſame, durch alle Stämme und Landſchaften durchgehende Beſchaffenheit deſſelben, und die in genanntem Buche angenommene Stätigkeit der altäginetiſchen Meiſter hat gewiß keine Beweglichkeit der Dädaliden in der Art, wie der Verf. glaubt, zur Seite gehabt. Denn welches auch die Erfindungen der Dädaliden mögen geweſen ſeyn, ihr über ganz Griechenland ausgebreiteter Name, der uns aus Kreta und Sicilien ſo gut wie aus Attika entgegenkommt, deutet auf eine faſtſame Gemeinſamkeit ihrer Kunſtart hin. (1828.)

Unter denen, die Dädalus Schüler genannt werden, mag wohl der älteſte ſeyn

59) Siehe die Note 39 S. 49.

ſolchen Zeitraums aus deeſelben Lehre konnte heevorgehen laſſen, mit ihr aber wied Alles deutlich, und der Name des Dädalus

(24.)

II. Learchus aus Rheginm (Pauſ. III. K. 17. S. 231. ὃν Λιπόλινου καὶ Σκύλλιδος, οἱ δὲ αὐτοῦ Δαιδάλου φασὶν εἶναι μαθητήν): von ihm wae ein Zeusbild zu Lakedämon, das älteſte aus Erz in Griechenland (παλαιότατον πάντων ὅσα ἐστὶ χαλκοῦ). Die einzelnen Theile waren beſonders ausgetrieben (ἐληλασμένον δὲ ἰδίᾳ τῶν μερῶν καθ' αὑτὸ ἑκάστου), und dann duech Nägel und Hefte verbunden, es war folglich ein ἀφυρήλατον und vor Erfindung des Erzguſſes durch Rhökus in der alten von den Aegyptiern geübten Weiſe ausgeführt. Es kann hier nicht, wie Sillig annimmt, die Meynung ſeyn, daß es älter denn des Rhökus Erfindung um den Anfang der Olympiaden gemacht worden ſey: ante Rhoeci tempora et perinde circa Olympiadum initia factum fuisse. Denn hat Rhökus, wie allerdings anzunehmen iſt, um den Anfang der Olympiaden gelebt, ſo wird ein Week, bey deſſen Verfertigung in älteſter Art man ſeine Erfindung nicht gekannt zu haben ſcheint, und das man deßhalb für älter als ihn halten darf, nicht auch um den Anfang der Olympiaden, ſondern vor Rhökus entſtanden ſeyn, was natürlich einen Unterſchied macht, ſo groß wie der Raum, der von Rhökus zurück dis zu jenem Anfange ſich ausbreitet. — Winckelmann (Geſch. d. K. B. 7. K. 2. §. 4. 5.), das Wort ἐληλασμένον überſehend, nahm es für ein theilweis gegoſſenes Werk, dergleichen auch noch in den ſchönſten Kunſtzeiten gemacht wurden, z. B. die Roſſe von Venedig, Quatremere S. 155. — Tiefer herab rückt

III. Endöus, (Ἐνδοιος bey Quatremere Endaeus wie Rhaecus u. a.) ein Athenäer, Dädalus Schüler und Gefährde auf der Flucht nach Keeta (Pauſ. I. K. 26. S. 62.). Von ihm nun war

1. das ſitzende Pallasbild mit der Aufſchrift, daß es Endöus gemacht und Kallias aufgeſtellt habe. Die Inſchrift deutet auf das Zeitalter der Piſiſtratiden, denn damals lebte auch der älteſte Kallias (Herodot 6, 122. Vergl. Schol. Ariſtoph. Vög. 281.), den wir kennen, ein berühmter Name, der wohl unter denen ſtehen kann, die zuerſt Weihgeſchenke dieſer Gattung aus eigenen Mitteln aufſtellten. Von dem Bilde ſpricht auch Athenagoras (Legat. pro Christ. p. 293. A.) καὶ τὴν καθημένην Ἐνδοιὸς (zwey engl. Handſcheiſten haben Ἐνδιὸς, wie denn unſee Künſtlername auch Ἔνδιον verſchrieben iſt bey Pauſ. VIII. K. 46. S. 694.) und ſagt, daß es vom Holze des Oelbaums ſey gemacht geweſen.

2. Eine koloſſale Pallas aus Holz nebſt den Horen und Charitinnen aus Marmor, Pauſ. VII. K. 5. S. 534. (wo nach Heyne's glücklichem Vorſchlag Artium Tempp. p. 343. Aumerk. d. Ἔνδον hinter ἐλθεῖν zu ſetzen.)— Daß die Horen und Charitinnen ihm gehörten, ſagt zwar Pauſanias nicht ausdrücklich; aber er ſchloß aus ihrer und der Pallas Vergleichung auf Endöus als den Ueheber der letztern. Nach Plinius nun (XXXVI, K. 4.) wurden Dipönus und Scyllis zuerſt in Bearbeitung des Marmors berühmt,

erſcheint, wie andere zuſammenfaſſende des Orpheus, Heſiodus, Homerus, Epimenides, als Träger ſeiner Gattung und derjenigen Zeit,

und dieſe treten, wie wir unten ſehen, in das Zeitalter der perſiſchen Könige herab.

3. Eine Pallas ganz aus Elfenbein zu Alea in Arkadien (Pauſ. VIII. K. 46. S. 691.). Auguſtus führte ſie nach Rom und ſtellte ſie im Forum auf. — Daraus folgt aber nichts für einen „achtbaren Kunſtwerth" der Statue (Quatremere S. 179.), denn Auguſtus war Liebhaber alter Werke, und ſchmückte mit ihnen Tempel, die er erbaute, z. B. mit den Werken des Bupalos und Athmis, nach Plinius (XXXVI. K. 5. am Anf.), die als Zeitgenoſſen des Hipponax und Darius noch der alten Kunſtzeit angehörten. Es war alſo mehr ſein Alterthum und Auguſtus Neigung für die Gattung, weßhalb es nach Rom gebracht wurde. Endlich

IV. Dipönus und Scyllis aus Kreta, von Einigen für Schüler von Andern ſelbſt für Söhne des Dädalus von einer Kreterinn gehalten. Pauſ. II. K. 16. S. 143. a. E., und von Plinius XXXVI. 4. Marmore sculpendo primi omnium inclaruerunt Dipoenus et Scyllis als die Erſten genannt, welche durch Bearbeitung des Marmors Ruhm erlangt. Sie bedienten ſich des pariſchen. Aus Dädalus Schule kamen ſie nach Sicyon, || „quae diu fuit officinarum omnium metallorum patria," und gaben von dieſer Seite durch zahlreiche Werke und Schüler der bis dahin ruhenden Kunſt einen mächtigen Antrieb. Einzeln werden von ihnen erwähnt:

1. Zu Argos die Dioskuren, nebſt ihren Kindern und Frauen, 6 Bildſäulen, die Jünglinge ſelbſt zu Roß, Alles aus Ebenholz, an den Roſſen Einiges aus Elfenbein, Pauſ. II. K. 22. S. 161. — Retterſtatuen aber zeigen ſchon auf eine in ihren Mitteln ſehr ausgedehnte, wenn auch nicht fortgerückte Kunſt. Der Dioskuren gedenket als Werke jener Meiſter auch Clemens Alex. Protrept. S. 42. Z. 15.

2. Auf dem Wege von Korinth nach Argos eine Pallas in ihrem Tempel Pauſ. II. K. 15. S. 143.

3. Ein Herkules zu Tiryns und eine Artemis zu Munychia, Clemens a. a. O.

4. Die Bilder von Apollo, Diana, Herkules, Minerva für Sikyon aus pariſchem Marmor. Während der Arbeit daran verließen die Künſtler, beleidigt von den Sikyoniern, die Stadt, und zogen zu den Aetoliern. Hungersnoth und Unfruchtbarkeit kommt über das Land, und nicht eher werden ihm die Götter wieder gnädig, bis die erzürnten Bildhauer durch viele Bitten und großen Lohn bewegt wurden, die angefangenen Bildſäulen zu vollenden, Plinius a. a. O. Auch gehört es zu Schätzung der Anzahl ihrer Werke, daß Plinius ſagt, mit Dipönus Werken ſey Ambracia, Argos, Kleone angefüllt geweſen, wiewohl man dieß bey dem überbotenen Ausdrucke der Pianiſchen Rede nicht nach dem Gehalt des Wortes

zu

Zeit, in welcher jene Gattung ausschließend bestand. Es würde demnach das Alterthum selbst die Angabe unter einem sehr leichten Schleier enthalten, daß das Bildwerk aus der Urzeit bis in das sechste Jahrhundert herab von gleichem Gepräge, wie in Geist

(25. 26.)

zu nehmen, sondern nur von einer nicht unbeträchtlichen Zahl ihrer Werke daselbst zu verstehen hat. Ihr Alter aber bestimmt er in diesen Worten: Geniti in Creta insula etiamnum Medis imperantibus, priusquam Cyrus in Persis regnare inciperet, hoc est Olympiade circiter L. Des Cyrus Anfänge fallen auf Olymp. LV. 2. vor Ch. 559. Was der genauen Bestimmung des Plinius noch mehr Gewicht gibt, ist der Umstand, daß sie aus Varro scheint genommen zu seyn, da er diesen in derselben Stelle bey Bestimmung des Marmors, in dem damals gearbeitet wurde, ausdrücklich nennt, und der ganze Abschnitt auch in Ausmittelung des Zeitalters anderer Künstler den sichern Schritt jenes großen Geschichtsforschers zu verrathen scheint. Um den im Texte angegebenen Schluß noch mehr zu befestigen, nehme man hinzu, daß die Anmerk. 31. aus dem olympischen Heräum angeführten Werke großentheils von des Dipönus und Skyllis Schülern, die Themis von Dorykleides, die Hesperiden von Theokles, die Athene von Medon waren, und doch den ältesten gleichgestellt werden. Denn nachdem nach ihnen Paus. andere aufgeführt, sagt er von diesen letztern: φαίνεται δὲ εἶναί μοι καὶ ταῦτα ἐς τὰ μάλιστα ἀρχαῖα. — „Auch diese scheinen mir zu den am meisten alten zu gehören —" woraus dann folgt, daß die vorhergehenden, denen sie durch dieses auch angereiht werden, ein gleich alterthümliches Gepräge müssen gehabt haben.

35) Einen zweyten Dädalus nahm Winckelmann an, um ihn als Lehrer jener Männer anzustellen, nach ihm Barthelemy, St. Croix. Vergl. Quatrem. a. a. O. S. 180. Dieser aber, ein Sikyonier, machte den Eleern das Tropäum in die Altis auf ihren Sieg über die Lakedämonier, Paus. VI. K. 2. S. 436. Der Krieg, in dem der Sieg erfochten wurde, begann nach dem peloponnesischen, Ol. XCIV¾. v. Ch. 401. (Vergl. Dodwelli Chronologia Xenoph. X. S. 12. Schneider), als die Zeit der Dädaliden längst vorüber und die Kunst in voller Blüthe war. Kaum braucht nun noch erwähnt zu werden, daß Patrokles, Vater dieses Dädalus (Paus. VI. K. 3. S. 457.), vom Plinius (XXXV. K. 19. S. 649.) unter die Künstler der Ol. XLV. gesetzt wird.

Endlich ist ein dritter Dädalus, den Eustathius (zu Dionys. Perieg. V. 796.) aus Arrian erwähnt, ein Bithynier, hier auch nicht zu brauchen; denn was dort von ihm steht: οὗ ἔργον ἐν Νικομηδείᾳ γενέσθαι θαυμαστὸν ἄγαλμα Σειληνοῦ λίθου, setzt ihn in die Zeit der vollendeten Kunst und auch wohl unter die Erbauung von Nikomedia, d. h. nach Alexander den Makedonier herab.

und Art eines einzigen Meisters sey verfertiget worden, und die Behauptung, daß die Kunst, obwohl reicher geworden an Mitteln und gelenker durch Fertigkeit, dennoch im Wesentlichen dieselbe, das heißt ihrem ägyptisch-attischen oder Dädalischen Styl und Typus treu geblieben sey, bekommt dadurch ihre geschichtliche Grundlage. — Zu ihrer weitern Begründung muß hier eine Nachricht über das Verfahren bey Verfertigung einer Bildsäule in jener Zeit erläutert werden, dann die Beschreibung eines Werkes, das am Schlusse der bezeichneten Periode entstanden war. Nicht nur aus Attika zogen, wie wir bemerkten, Künstler nach Aegypten, sondern auch, da dieselbe Kunstart allgemein herrschend war, aus andern griechischen Ländern. Diodorus aus Sicilien nennet als solche [40]) Telekles und Theodorus aus Samos, Söhne des Rhökus, der um den Anfang der Olympiaden, also im 8. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung, die Kunst des Metallgusses für die Plastik erfunden hat. [41]) Nach ihrer Heimkehr aus Aegypten machten sie den Samiern eine Bildsäule des pythischen Apollo, jeder die Hälfte, der Länge nach vom Scheitel herab, beyde Künstler getrennt von einander, Theodorus die seinige zu Ephesus, Telekles die andere zu Samos selbst. Man fügte dann die beyden Hälften zusammen, und Alles stimmte so wohl zu einander, daß die ganze Gestalt von einem Einzigen schien gearbeitet zu

(26.)

Zurückgehend auf die Dädaliden wurde aus der Zusammenstellung von Männern so verschiedener Zeitalter, aus ihrer Vereinigung gleichsam unter die Fahne Eines Vorgängers und Führers geschlossen, daß sie in gleichem Geist und Styl gearbeitet. Das aber wird der Styl der attischen Werkstatt seyn, da sie gerade die Dädalische ist, und so sagt denn zuletzt auch Pausanias, wenn er von einem andern Meister der alten Zeit, Onatas, einem Aegineten, urtheilt (V. K. 25. S. 445. a. E.), er achte ihn nicht geringer als irgend einen derer, die von Dädalus und der attischen Werkstatt gekommen: *Τὸν δὲ Ὀνατᾶν τοῦτον, ὄντα Αἰγινήτην, οὐδενὸς ὕστερον ἡγούμεθα τῶν ἀπὸ Δαιδάλου τε καὶ ἐργαστηρίου τοῦ Ἀττικοῦ.*

[40]) Diodor von Sicil. I. K. 98. S. 110. Z. 28.

[41]) Heyne Artium Tempp. S. 356. — Quatremere S. 144. ff.

seyn. Die Füße waren wie zum Fortschritt getrennt und die Arme an den Seiten herabgestreckt. [42]) — Ist diese Nachricht

(26.)

42) Diodor von Sicil. I. S. 110. Z. 30. ff. — Das Bild heißt κατὰ τὴν κορυφὴν διχοτομούμενον, d. h. vom Haupt herab gespaltet. Es hat ferner die Füße getrennt im Schritt, καὶ τὰ σκέλη διαβεβηκότα, nämlich im Schritt, der grad aus geht, in welchem kein griechisches Bild aus der vollendeten Kunst erscheint, wohl aber die ägyptischen, welche schreiten ohne Ausnahme. So wird von Dädalus gesagt IX. S. IV. S. 319. Z. 88. διαβεβηκότα τὰ σκέλη ποιήσας. Wenn im Maxim. Tyr. dissert. XXVI. S. 153, den Wesseling anführt, ἀνδριάντες διαβεβηκότες εὖ καὶ κεκλῶς erwähnt werden, so sind das stehende Bilder, die auf Einem Fuße ruhen, was die durchgehende Art aller griechischen stehenden Bilder von Männern und Frauen, Kindern und Knaben, bekleideten und unbekleideten, und bey so großer Menge ohne eine einzige Ausnahme ist. Durch diese Stellung, welche das Gewicht des Leibes auf Einen Punkt zusammenzieht, ruhet der andere Fuß, ohne an Tragung desselben Theil zu nehmen, leicht angezogen, vor- oder zurückgestellt oder auch übergeschlagen, und kommt der Leib aus jener ebenmäßigen Lage, welche alle Verhältnisse an ihm gleich getheilt und zu beyden Seiten mit Einem Maaß abgewogen zeigt; sich über der Einen Stütze im Gleichgewicht erhaltend, löst er jene Ebenmäßigkeit und Gleichförmigkeit der Verhältnisse auf, um allen Linien und Flächen in neuen, der Lage angemessenen, eben so mannigfaltigen als gefälligen Biegungen, Ausdehnungen oder Verkürzungen mit dem in der andern Seite allein liegenden Tragepunkte in Uebereinstimmung zu bringen, wodurch eben das Gute und Schöne in dieser Sache erreicht wird. — Daß er aus Erz gewesen, wird angenommen (Böttiger in den Andeut. S. 33.), weil in Samos und gerade von jenen Meistern gewöhnlich gegossene Bilder gemacht wurden.

Uebrigens würde die Geschichte als eine jener vielen Künstleranekdoten, die so leicht ersonnen als geglaubt werden, allerdings verdächtig seyn, wenn sie in Griechenland selbst umgegangen wäre; aber sie stammt aus Aegypten, und wie soll man es erklären, daß sie sich an bestimmte Namen und an ein bestimmtes Bild knüpft, wenn ihr nicht Wahrheit zum Grunde lag? — Es kommt dazu, daß jener pythische Apollo zu den merkwürdigen und bekannten Werken gehören mußte, denn er wird auch von Athenagoras erwähnt (legat. pro Christian. p. 293. A. Ausg. von Paris): ὁ δὲ Πύθιος ἔργον Θεοδώρου καὶ Τηλεκλέους. Es könnte dagegen angeführt werden, daß Paus. (X. K. 38. S. 896.) kein Werk des Theod. aus Erz mehr übrig fand. Wahrscheinlich waren sie im Heräum zu || Grunde gegangen, das (Paus. VII. K. 5. S. 553.) die Perser verbrannt hatten, nach Heyne (a. a. O. S. 358.), als Syloson durch den Darius Hystaspis in die Herrschaft eingesetzt wurde, also Ol. LXVI. 4. v. Ch. 513. Vergl. Herodot III. K. 145—150. Da nun jener Apollo von Athenagoras, einem Zeitgenossen

gegründet, wie nichts hindert anzunehmen, weil sie von mehr als Einer Seite beglaubigt wird, und in sich keinen Widerspruch gegen das Mögliche oder Wahrscheinliche enthält, so liefert sie einen Beweis, daß zu den Zeiten jener Künstler noch nach dem festen überlieferten und gleichsam heiligen Gepräg gearbeitet wurde. — Zwey Künstler konnten auch in den Zeiten der vollendeten Kunst gemeinsam an demselben Bilde arbeiten, aber getrennt und doch übereinstimmend nur da, wo man vom Gesetz und dem überlieferten Kanon nicht abgewichen war. Nicht genug, daß sie über Maß und Verhältniß der Theile übereinkommen: auch das Gepräg mußte dasselbe seyn, wenn das Bild mit sich im Einklange stehen sollte; und da sie das ungeachtet ihrer Trennung bey der Arbeit erreichten, so bleibt nichts übrig, als einen heiligen an feste Normen gebundenen Typus anzunehmen, den sie nur, ein Jeder seiner Hälfte, einprägen durften, um sicher zu

(27.)

des Paus. noch erwähnt wird, so folgte aus Allem nur, daß er nicht, wie man annimmt, aus Bronze war. (1816.) Aber war eine solche Gleichförmigkeit überhaupt nur möglich, wenn die Künstler an verschiedenen Orten arbeiteten? Da hierüber ein Jeder seine Meynung haben kann, aber die der plastischen Künstler besonders zu hören ist, hab' ich mehrere derselben, namentlich zu Rom und vor ägyptischen Bildern hiernach gefragt. Einige glaubten, die Sache sey rein unmöglich, Andere, sie lasse sich denken, a) wenn die vollkommene Gleichheit nicht im strengsten Sinne genommen, sondern als eine Uebereinstimmung des Ganzen und seiner Theile in der Art gedacht werde, daß die Dimensionen, die Eintheilungen, die nach bestimmter Norm gleichmäßig behandelte und nicht starke Ausrundung der untergeordneten Partien sich entsprechen, und man nur wolle, daß für den Anblick ein Unterschied nicht zu bemerken gewesen sey; b) wenn die Bildsäulen nicht in verschobener und bewegter Stellung, sondern auf gleichmäßig geschlossenen Füßen stehend, mit anschließenden Armen, und gerad gehaltenem Kopf, so wie man oft ägyptische Bilder sehe, gewesen sey, weil in der dadurch erzeugten Lage der Glieder, ihre umfassenden Linien und die Ausrundungen der untergeordneten Theile zu beyden Seiten so gut als vollkommen übereinstimmten. Einer derselben (Herr L.) behauptete sogar zwey ägyptische Bildsäulen, die auf diese Weise durch die Stirne herab der ganzen Länge nach aus zwey Hälften zusammengekittet gewesen, und nach Rom zum Verkauf gekommen wären, gesehen zu haben, was ich, da darüber nichts Näheres zu erfahren war, auf sich beruhen lasse. (1828.)

Digitized by Google

seyn, daß beyde vollkommen zu einander passen würden. Ein solcher Typus aber, der nicht nur Symbole und Ausdruck im Allgemeinen festsetzt, wie es durch alle Zeiten auch der blühenden Kunst geschah, sondern bis auf das Einzelne sich erstreckt, ist gerade das Wesentliche jener Kunstepochen, welche das von den Vorfahren Ueberlieferte mit religiöser Scheu oder treuer Gewissenhaftigkeit nachbilden. Es trifft also das Verfahren der Künstler von Samos mit den Angaben, die ein langes Beharren der Kunst bey derselben Art und Weise annehmen ließen, in einem Punkte zusammen, beydes sich ergänzend und erklärend: ein Umgestalten der Plastik war unmöglich, weil der Kanon nicht nur das Allgemeine der Gestalten, sondern auch die Bildung des Einzelnen festen Gesetzen unterworfen hatte. Wie lange nun diese überraschende, im achten Jahrhunderte noch sichtbare Ruhe der Kunst in überlieferten Formen unter einem so bildsamen und beweglichen Volke bestanden, zeigt eine Nachricht bey Pausanias, welche der auf das Geschlecht der Dädaliden gebauten Begründung ihrer langen Dauer zur Stütze dient.

Die Einwohner von Phigalia ließen einem Faustkämpfer aus ihrer Stadt, mit Namen Arrachion, der zu Olympia von seinem Gegner vor den Augen der Zuschauer war erwürgt, aber doch als Sieger gekrönt worden, eine Bildsäule errichten, welche Pausanias also beschreibt: „Sie ist sowohl in dem Uebrigen alt, und nicht am wenigsten in der Stellung. Nicht viel stehen die Füße auseinander, und die Hände sind an der Seite anschließend herabgestreckt. Es ist aber die Bildsäule aus Marmor gemacht.“ [43])

Man erkennt hier leicht das Aegyptischähnliche in Stellung und Gepräg, das Gegenbild zu dem Apollo von Samos, und die Kunst noch in ihrem alten Gepräge. Nicht ohne Wichtigkeit ist auch der Umstand, daß die Bildsäule von Phigalia kei-

43) Paus. VIII. K. 49. S. 682. — Auch gibt er an, daß eine Inschrift auf sie gegraben, aber von der langen Zeit war vertilgt worden. —

nen Gott, sondern einen Menschen vorstellte, bey dessen Bildung die Rücksichten nicht eintraten, welche verhindern konnten, an den Gestalten der Götter etwas zu ändern. Ist aber dieses, so folgt, daß jenes feste Gepräge nicht nur bey einzelnen Gattungen von Bildwerken, als etwa bey Götterstatuen, gewöhnlich, sondern daß es damals das allgemeine der Plastik war.

Nun geschah jener Unfall des Arrhachion in der 53 Ol. d. h. 560 vor unserer Zeitrechnung, [44]) 60 Jahre vor Ausbruch der Perserkriege, nur 100 Jahre vor Phidias. In derselben Zeit lebten die letzten jener alten Meister, welche, Schüler des Dä-

(27.)

[44]) Wird die Bildsäule des Arrhachion als eine einzelne Erscheinung betrachtet, so möchte Jemand Veranlassung finden, mit den neuen Herausg. von Winckelmanns Gesch. d. K. I. B. Anmerk. 46. die Stellung symbolisch als eine Andeutung des Todes zu fassen, wiewohl auch so es ohne Beyspiel selbst in der ältesten griechischen Kunst ist, von der doch Werke so vieler Arten und Stoffe übrig sind, daß die Alten den Todten in der ihm gewidmeten Bildsäule todt gebildet hätten. Vergl. Abh. II. S. 45. (1816.) Wer griechische Art und Sitte, nicht aber nach neueren Ansichten, sondern aus dem Alterthume selber kennt, wird auf das Bestimmteste wissen, daß eine solche Andeutung des Todes, ein Uebertragen des Leichenähnlichen in die Bildsäule des umgekommenen Siegers, wie sie ganz ohne Beyspiel in der griechischen Kunstwelt ist, so auch nach dem einstimmigen Urtheil des Alterthums als abstoßend, unheilig, als ein ἄγος wäre betrachtet worden. Dazu kommt, daß die Worte des Pausanias ganz deutlich und bestimmt sind: Φιγαλεῦσι δὲ ἀνδριάς ἐστι ἐπὶ τῆς ἀγορᾶς Ἀρραχίονος τοῦ παγκρατιαστοῦ, τὰ τε ἄλλα ἀρχαῖος, καὶ οὐχ ἥκιστα ἐπὶ τῷ σχήματι· οὐ διεστᾶσι μὲν πολὺ οἱ πόδες, κάθεται δὲ παρὰ πλευρὰν αἱ χεῖρες ἄχρι τῶν γλουτῶν. Wem also wollet ihr glauben, dem griechischen Periegeten, der die Bildsäulen gesehen, und saget, daß sie in ihrer Stellung alt gewesen, oder dem neuen Hermeneuten, der sie nicht gesehen, und saget, sie habe in ihrer Stellung den Tod ausgedrückt? Dem Alten, der den Bildern ältern Styles und ihren Eigenthümlichkeiten überall besondere Beachtung widmet, oder dem Neuen, der von einer leichenähnlichen Bildsäule oder einer bekränzten Leiche (Ἠλεῖοι δὲ ἐστεφάνωσαν τε καὶ ἀνήγορευσαν νικῶντα τοῦ Ἀρραχίονος τὸν νεκρόν. Paus. a. a. O.) auf dem Markte von Phigalia nicht nur selber nicht erschrickt, sondern auch Andern zumuthet, einen solchen Gräuel auf einem griechischen Marktplatze sich gefallen zu lassen? Dazu kommt, daß in den Worten des Pausanias οὐ διεστᾶσι μὲν πολὺ οἱ πόδες der Begriff des Todes ganz ausgeschlossen ist. Sollte in dem Bilde eine Leiche dargestellt seyn, so müßten die Füße geschlossen seyn, an

Digitized by Google

dalus genannt, dadurch den Beſtand ſeiner Art und Weiſe in noch ſo ſpäter Zeit beſtätigen. Bis dahin alſo war ſeit den älteſten Zeiten, d. h. ſeit wenigſtens 1000 Jahren, die Kunſt in Griechenland dem alten Gepräge treu geblieben, und, was wir wohl in Aegypten kannten, was ſich in einer aſiatiſchen Monarchie, nicht aber in Griechenland erwarten ließ: es liegt ein langes Zeitalter des durch Glaube und Altherthum geheiligten Typus der bildenden Kunſt auch in Griechenland offen vor.

Aber was nun als Thatſache über allen Zweifel erhoben iſt, hat ſich ſofort in ein geſchichtliches Problem verwandelt. Wie war es möglich, daß in Griechenland, wo Alles ſich ſchnell zu entwickeln und der ihm erreichbaren Vortrefflichkeit entgegen zu eilen ſchien, die Kunſt ſo tief in den Zeiten herab, bis kaum ein Jahrhundert vor ihrer höchſten Blüthe, an den alten urſprünglichen Typus gefeſſelt blieb, während alles Andere um ſie her in ſtätem Wechſel begriffen war, und der ganze Kreis von Vorſtellungen, Verfaſſung, Wiſſen und Sitte neue Geſtalt und Art gewonnen hatte?

Billig treten wir hier vor Allem denen entgegen, welche die Beweglichkeit des griechiſchen Volkes, durch die es aus einer Vorſtellung in die andere, von dem einen kaum ergriffenen Gegenſtande zu einem neu ſich darbietenden getrieben ward, und Alles nur feſtzuhalten ſchien, um es zu entwickeln, ſich daran zu freuen und dann zu verlaſſen, welche dieſes Bild der Griechen, das

(27.)

einander anliegen; hier aber ſtehen ſie auseinander, zwar nicht viel, aber ſie ſtehen doch auseinander, und zwar gerade ſo, wie man es bey den älteſten und ächteſten Urkunden der griechiſchen Kunſt ſieht, in denen Niemand eine Leiche ſuchen wird, z. B. in der Bronze des Museo Nani zu Venedig mit dem Namen des Polykrates, abgebildet in Collezione di Tutte le antiquità . . . nel Museo Naniano No. 276. Venez. 1815. Gleichwohl hat die Leichenbildſäule des Arrhachion noch jetzo ihre Vertheidiger gefunden, zuletzt an K. O. Müller. So ſchwer hält es, einem Vorurtheil zu entſagen, um ein uns unbequemes hiſtoriſches Faktum anzuerkennen. (1828.)

Horatius erfand, [45]) aus dem spätern, in Freystaaten üppig gediehenen Lande herausnehmen, und es auf die Zeiten vor den Perserkriegen, oder weiter zurück tragen. Selbst hinter dem Umtriebe und Wechsel der spätern Zeit wird ein aufmerksamer Blick das Mangelhafte und Einseitige jener Zeichnung und ein treues Beharren an Vielem der alten Art und Kunst wahrnehmen; aber, zurückgehend, das Festhalten an dem Alten um so stärker finden, je mehr er sich dem Ursprunge der freyen Verfassungen nähert. Hinter denselben aber, in der langen monarchischen Zeit, ist das Schauspiel ein ganz anderes, und Griechenland

[45]) Horatii epistol. II. 1, 98.

Ut primum positis nugari Graecia bellis
Coepit, et in vitium fortuna labier aequa,
Nunc athletarum studiis, nunc arsit equorum;
Marmoris aut eboris fabros aut aeris amavit,
Suspendit picta vultum mentemque tabellâ:
Nunc tibicinibus, nunc est gavisa tragoedis,
Sub nutrice puella velut si luderet infans
Quod cupide petiit, mature plena reliquit.

Wieland: „Ich zähle dieses Gemälde des Genie's und Geschmacks der Griechen für die edleren Künste unter die schönsten Stellen im ganzen Horaz." — Der Schreiber dieses findet es ein wahres Zerrbild von den Griechen, da aus dem letzten Vers hervorgeht, daß der Römer des Augustischen Zeitalters die aus Uebersättigung entsprungene Flatterhaftigkeit seiner feinen Zeitgenossen nur mit etwas mehr Unschuld auf das Volk der Griechen in seiner geistigen Blüthe überträgt. Dieses Ueberspringen aus einem Gegenstande in den andern, das kindische Ergötzen an dem Schnellvorübergehenden hätte von Allem, was sie geleistet, gewiß nichts hervorgebracht. Es ist hier offenbar die heitere Hülle, welche den weisen Ernst, das Maß und die Stätigkeit des griechischen Geistes umgab, der bunte Schleyer, welcher sich über die Tiefe und Erhabenheit desselben verbreitete, mit dem selbst verwechselt, was unter ihm verborgen lag, und allein alle die Blüthen hervortreiben konnte, die den lateinischen Dichter zu ergötzen scheinen. — Dasselbe Mißverständniß hat sich jetzt weiter ausgebreitet, als je, und fast ist es dahin gekommen, daß man allgemein ein Behagen an heiterer Sinnlich|| keit, und die damit verbundene Beweglichkeit dem Volke als ein Wesen anheftet, das auf der einen Seite unter den meisten Stämmen Vieles aus der alten Strenge und Wildheit in Sitte und Gesinnung beybehalten, und auf der andern sich in der Forschung so tiefsinnig, wie in der Tugend heroisch bewiesen hat. —

wiederholt in den Hauptzügen das Morgenland, aus deſſen Schoos ſeine Bildner und zum Theil ſeine Völker hervorgegangen waren: die alten Ordnungen und Sitten ſteigen, unveränderlich, wie Gebete und Sagen ſeiner Prieſter von Geſchlecht zu Geſchlecht in den Jahrhunderten herab, und neben der Kunſt das Greifbare zu bilden, erſcheint, unveränderlich wie ſie, die Kunſt, in gemeſſener Rede Belehrung und Sage darzuſtellen, oder die epiſche Poeſie, in deren zahlloſen Sprüchen, Hymnen, Weihen, Theogonien und Rhapſodien das ganze geiſtige Eigenthum des Volkes von Mund zu Mund von den früheſten Helden bis an die ſpätern Enkel iſt überliefert worden. Auch hier treffen wir auf daſſelbe allen gemeinſame Gepräg in Rhythmen, Fügung, Bildern und Art der Darſtellung, auf einen zweyten heiligen Kanon, der, ohne die Verſchiedenheit in der Einheit des Weſentlichen aufzuheben, wie den Geſängen des Homer und Heſiodus, ſo den Bruchſtücken von mehr als hundert Epopöen aufgedrückt iſt, die in dem langen Zeitraume vom Falle Troja's bis auf die Perſerkriege entſtanden ſind. Noch als aus den Theogonien ſich die philoſophiſche Forſchung entwickelt und die erſten Schulen erzeugt hatte, trugen Empedokles und Parmenides ihre tiefſinnigen Lehren in derſelben Geſangsweiſe vor, in der einſt Heſiod den Urſprung der Dinge und Homer die Thaten des Achilles verkündigt hatten. Wie aber die Poeſie, ſo bewahrte die Tonkunſt in gleichem Range die Art und Weiſe der überlieferten Harmonie und ihre Nomen, und erſt gegen das Ende dieſer Periode erſchienen, beſonders in der Schule von Lesbos, die erſten Meiſter, welche die Tonreihen zu erweitern und die Tonfolge mannigfaltiger zu machen gewagt haben. Durch dieſe Gemeinſchaft des Weſens, in welche die epiſche und muſikaliſche Kunſt zu der bildenden tritt, verſchwindet gänzlich das Ueberraſchende und Widerſtrebende, was die Erſcheinung eines langen Zeitalters jener Beharrlichkeit der griechiſchen Plaſtik in überlieferten Formen beym erſten Anblick haben mochte, und ihre

Stätigkeit, statt dem griechischen Geiste zu widersprechen, erscheint in jener Ausdehnung auf alle Erzeugnisse der redenden und musikalischen Kunst als die Grundeigenschaft des frühern griechischen Alterthums. Sein Wesen aber, in den drey Schwesterkünsten ausgeprägt, ist nicht mähnlich dem des alten Orients und seiner Weisheit, welche die Würde in dem Bestehen setzet, den Wechsel als unmännlich verschmähend, und die Sicherheit menschlicher Einrichtung in Feststellung heiliger Schranken und Maße suchet, wodurch die Kräfte gezügelt werden, die, frey entbunden, so furchtbar im Zerstören als groß im Erbauen sind. Doch durch diese Bemerkungen ist die Erscheinung einer Kunstepoche von gleichmäßigem Gepräge zwar in Einklang mit dem Volke und seinen andern Bestrebungen || gebracht, aber noch nicht in ihren innern Gründen erkannt und dargelegt. Was war es nun, Gesetz oder Gewohnheit, Mangel an Regsamkeit des Geistes, oder Scheu vor Veränderung, beschränkte Einsicht oder beschränkter Wille, was dem festen Bestehen zum Grunde lag, und ein regsames Fortschreiten nach dem Wohlgestalteten und Naturgemäßen auch dann noch lange aufhielt, als schon so Vieles die alten Formen gebrochen und sich neu gestaltet hatte? — Antwort suchend auf diese Fragen, treten wir in das Innere der Tempel, um in ihnen die Geburts-Stätte der Kunst zu betrachten, und die Ansichten, die Pflege zu erwägen, unter denen sie gediehen, so wie den Dienst, dem sie geheiliget war.

Als innerer Lebensgrund in jenen Heiligthümern begegnet uns der Geist des höchsten Alterthums, der in Priestern und Propheten lebendig war. Von ihm ergriffen achtete sich der Begünstigte der Gottheit näher und vernahm ihren Einfluß, die Erkenntniß ihres Wesens, die Offenbarung ihres Willens, in den Tiefen der Brust oder in Gesichten. Um nun die empfangene Weihe und Enthüllung den Menschen mitzutheilen, als Mittler zu erscheinen zwischen dem Gott und den Sterblichen, wurden Symbole und Gebräuche festgestellt, als der Weg jene Verbin-

Digitized by Google

dung zu unterhalten, unwandelbar und heilig, wie das Wesen dessen, von dem sie zeugten, zu dem sie hinführten. Dieses Beruhen auf unwandelbarer Satzung war dem Cultus um so wesentlicher, da er den beweglichen Sinn der Völker bezähmen, und der Lehre und Sitte, die von ihm ausging, unterwerfen mußte, um zu bestehen, auch weil er, nachgebend dem Wechsel, sich in dem Andrange des Neuen bald würde aufgelöst und vernichtet haben. Es darf hier nicht täuschen, daß die Göttersagen in dem Munde des Volkes und der Sänger, ja selbst der Priester vielfach wechselten und sich mischten: sie glichen dem vielfarbigen Gewand, mit dem häufig die alten Götterbilder nach der Sitte und Neigung ihrer Verehrer bekleidet wurden. Hinter ihnen blieb die alte Lehre treu bewahrt, und wurde den Geweihten in ihrer reinen Gestalt dargelegt. Bis zur Aufhebung der Eleusinischen Mysterien durch das Christenthum wurden in diesen die Gebräuche geübt, die Eumelpus aus Aegypten angenommen, und die Hymnen gesungen, die er gedichtet hatte. — In jenen Heiligthümern nun, in dem verschlossenen Bezirk ehrwürdiger Symbole und Satzungen, war die Kunst geboren und erzogen, und dem Dienste derselben gleich einer Priesterinn geheiliget, die durch Sitte und Bestrebung den Cultus schmückt, dem ihr Leben gewidmet ist. Im Dienste der Tempel war sie in Griechenland eingezogen, in ihm beharrte sie mit unwandelbarer Treue. Selbst die den alten Satzungen entwachsene Kunst blieb noch die Dienerinn des alten Glaubens, und die Heiligthümer desselben, unterhaltend die großen Triebkräfte, welche den Umschwung der Plastik herbeyführten, boten die Verbindung, die Einigung im Geist und Wesen für Alles dasjenige, was in zahllosen Gestalten und Stoffen Herrliches gebildet wurde. Wie aber mit dem Cultus entstanden und in seinem Dienste gediehen, so wurde sie auch mit demselben durch den allgemeinen Sieg vernichtet, welchen ein neuer Glaube, höhere Offenbarung enthüllend, über die alten Heiligthümer, ihre Sagen und Gebräuche davon trug.

Digitized by Google

Unter den Trümmern derſelben lag ſie lange begraben, bis ſie, ein junger Phönix aus der Aſche ihrer Mutter, in den Tempeln wieder erſchien, die ſich auf den Gräbern des Alterthums unter den ernenerten und durch das Chriſtenthum geſtärkten Völkern erbaut hatten, und der Kirche diente, wie zuvor den Göttern. In dieſer Untrennbarkeit der Kunſt von dem Cultus und ſeinen Heiligthümern, in der Verſchmelzung ihres Wirkens mit dem des Glaubens iſt auch der Grund ihrer urſprünglichen Beharrlichkeit bey alten Formen dargelegt. Dieſe, als jedem Cultus weſentlich anerkannt, mußte ſich nächſt den Geſängen und Gebräuchen auch auf die Kunſt erſtrecken, die als unmittelbare Bildnerinn des Ueberirdiſchen am wenigſten wagen durfte, die geheiligte Form zu brechen, welche das ewig feſte Weſen des Gottes darzuſtellen beſtimmt war. Ueberſchreitung des Maßes, Aenderung des Typus mußte, wie jede Aenderung, in dem feſtgeſchloſſenen Kreis als Frevel erſcheinen, um ſo mehr, da man die Götterbilder nicht nur als Symbole der Unſterblichen, ſondern als von ihrem Weſen erfüllt, als ihre Stellvertreter anbetete. [46]) Selbſt als die Kunſt ſich ſchon frey gemacht, beharrten Anfangs die Orakel noch auf der alten Art ihrer Bildwerke. [47]) Sie

(28.)

[46]) So dachte man ſich das Bild der Artemis, welches aus Taurika nach Lakedämon gekommen, noch ſo grauſam und blutdürſtig, als es in der wilden Heimath geweſen war. Es verlangte Menſchenblut, und erſt Lykurg verordnete, daß ſtatt der menſchlichen Opfer, die ihm fielen, die Jünglinge an ſeinem Altar gegeißelt, und dieſer ſo in Blut gebadet wurde. Pauſanias III. K. 16. 248. erzählt weiter: „Während dieſes geſchieht, ſteht die Prie„ſterinn dabey mit dem Bild. Dieſes nun iſt im Uebrigen leicht wegen ſeiner „Kleinheit. Wenn aber die Geißelnden wegen der Schönheit oder des Adels „des Jünglinges mit mehr Schonung ſchlagen, ſo wird dann dem Weibe „das Bild ſchwer und nicht mehr leicht zu tragen. Sie aber legt die Schuld „den Geißelnden bey und ſagt, daß von ihnen ſie belaſtet werde. So iſt „es dem Bilde von den Opfern in Taurika inwohnend ge„blieben, ſich an Menſchenblut zu freuen.“ —

[47]) Vergl. De l'usage des Statues chez les anciens I. Abth. 6. K. beſ. S. 72. (1816.) Jetzt auch das ſchöne Bruchſtück aus einem noch unge-

gaben dadurch nur dem Bedürfniß der gläubigen Menge Ausdruck und Bekräftigung, auf welches zuletzt alle dieſe Satzungen ſich beziehen, und noch in ſpäten Zeiten ging das Volk an den ſchönen Bildern vorüber, um die ehrwürdigen Idole in den Zügen der Vorzeit anzubeten, zu denen ſchon ihre früheſten Vorfahren Herz und Wunſch erhoben hatten; die Götter ſelbſt wollten nicht, daß die alte Geſtalt verändert würde, ja ſie ſchienen durch Eingebungen und Geſichte die Verwandlung ihrer Geſtalt als Frevel auch da noch zu bezeichnen, als die Menſchen ſchon an die neuen Gepräge gewöhnt waren. Eine Prieſterinn der Ilaira und Phöbe zu Sparta, von dem Wunſche getrieben, die alten Standbilder ihrer Göttinnen zu verjüngen, gab ihnen neuen Schmuck, und ſezte einem derſelben ein Haupt, nach der neuern Kunſt verfertigt, auf. Noch ehe ſie die Umwandlung an dem zweyten ausführen konnte, erſchien ihr die Göttinn im Traum und gebot von dem Beginnen abzuſtehen. [42])

(28.)

druckten Werke über den Apollo von Belvedere (von Anſelm Feuerbach, dem Sohne) Speyer 1828, bey deſſen Leſung man ausrufen kann: Phoebe fave, novus ingreditur tua templa sacerdos!

[42]) Paus. III. K. 16. a. Anf. S. 246. 247. (1816.) Nolle deos mutari veterem formam iſt ſo feſter Grundſatz und ſo allgemeine Anſicht des ganzen früheren Alterthums, daß ſie ſich ſogar in gewiſſen Fällen auf die Gebäude der Götter erſtreckte. Die aus Helika vertriebenen Joner begehrten nach Strabo VIII. 385. von den achäiſchen Einwohnern wo möglich das Bild des Poſeidon, und wo nicht, doch die Ueberſiedelung des Tempels. *Τοὺς γὰρ ἐκ τῆς Ἑλίκης ἐκπεσόντας Ἴωνας αἰτεῖν παρὰ τῶν Ἑλικέων, μάλιστα μὲν τὸ βρέτας τοῦ Ποσειδῶνος· εἰ δὲ μή, τοῦ γε ἱεροῦ τὴν ἀφίδρυσιν.* Die *ἀφίδρυσις* ſetzet voraus, daß der Tempel des Poſeidon ſo gebaut werde, wie er in Helike war, und was man von den Beſitzern der Stadt begehrte, war alſo, daß ſie die dazu nöthigen Vorkehrungen, beſonders die Meſſungen geſtatten möchten. Daraus aber iſt klar, was man unter den Worten, „ſie hätten um das heilige Bild des Poſeidon gebeten,“ zu verſtehen habe. Um das Original zu bitten, d. h. von den Helikern zu begehren, daß ſie ihnen den Hort und Schutzherrn der Stadt ausliefern ſollten, nachdem ſie ihnen die Stadt entriſſen, wäre Thorheit geweſen: ſie werden demnach auch hier ein Abbild, eine nach Maßen und Styl des Originals gemachte Wiederholung begehrt, und wenn ſie Beydes nicht erlangen konnten, we-

Wenn aber das heilige Gepräge der Kunst auf das Wesen des Cultus gegründet und bey ihrem Geschäft und Dienst ein geheiligtes Erforderniß war, so ist es erklärt, wie dieselbe Satzung, welche in Aegypten nach Plato die Künstler seit zehn tausend Jahren nöthigte, dieselben Bilder immer auf gleiche Art zu arbeiten, so daß alle Werke von 500 Menschenaltern [42]) als die eines einzigen erschienen, wie diese Satzung, wenn gleich anders gestellt und gemildert, ihren Einfluß auch auf Griechenland ausbreiten und so sichtbar bis auf 100 Jahre vor Phidias erstrecken konnte. Im Gegentheil kann es Gegenstand der Untersuchung werden, wie bey so tiefbegründeter Feststellung die heilige Form am Ende dennoch gebrochen und der Kunst ihr freyer Weg zur Vollendung geöffnet wurde. Doch diese Untersuchung, so wie der große Einfluß der ältesten Kunstepoche und ihres heiligen Styls auf die spätern, fällt den folgenden Abhandlungen anheim, welche die Zeiten zu behandeln haben, in denen endlich, nach tausendjähriger Sämmniß, die Kunst in raschere Bewegung gesetzt alle Grade der Entwickelung durchlief, das Höchste und die Fertigkeit es darzustellen in drey Menschenaltern erreichte und dann wieder zu ähnlicher Festigkeit gedieh. Denn indem sie, das alte Gepräge

(28.)

nigstens die Maße des Tempels gewünscht haben. Von Aussendung der Pflanzer sagt mit Recht K. O. Müller Aegin. S. 45: sequuntur aut repetuntur signa deorum, ipsas, quod maxime memorandum, templorum pristinorum effigies imitari religio." Diese Satzung ist so fest, daß sie, wenn auch nur theilweise, alle Katastrophen der späteren Zeit überlebt, und oft da wieder überraschend hervortritt, wo man sie längst als vergessen sich vorstellt, wie beym Neubau des capitolinischen Tempels unter Vespasian, wo nach Tacitus, Hist. IV. 53, mit den oben angeführten Worten die Haruspices den Rathschluß der Götter verkündigten, daß das heilige Gebäude nach den alten Maßen sollte eingerichtet werden. Allein die Höhe zu vergrößern ward gestattet. „Id solum religio adnuere."

42) Plato Opp. II. de Leg. p. 656. E. — 657 A. „Achthabend wirst du daselbst Werke finden, die vor zehntausend Jahren gemahlt oder gebildet sind, (nicht wie man so sagt, zehntausend Jahre, sondern in Wahrheit,) welche gegen die jetzt gearbeiteten weder schöner noch häßlicher sind, sondern mit derselben Kunst ausgeführt." —

Digitized by Google

der früheren Zeit als Grundlage betrachtend, darin aufnahm, was die einmal begonnene Entwickelung an Wahrheit und Schönheit der alten Form allmählig beyfügte, gelangte sie, bewahrend und ändernd, selbstschaffend und nachahmend, sichern Schrittes bis zu dem höchsten Typus erreichbarer Vortrefflichkeit. Dieser aber, aus der Grundlage des alten entwickelt, und, nicht mehr von Satzung, sondern vom Genius höherer Einsicht und Bildung bewacht, wurde nun mit derselben Gewissenhaftigkeit wie zuvor der heilige nachgeahmt, sofern nicht eigene Ansicht zu Erweiterung und Veredlung des frühern Erwerbs einladeten. — So geschah es, daß die Kunst abermals 500 Jahre von Phidias bis Hadrian sich im Ganzen und in ihren besten Werken auf derselben Höhe behauptete, und dem Zeitalter des alten heiligen Typus ein anderes entgegenstellte, dessen veredeltes Gepräge durch die Einsicht, wie jenes durch den Glauben unverletzt bewahrt wurde, beyde durch das Zeitalter der Entwickelung, oder den Uebergang des alten Typus in den neuen verknüpft. Werden diese Erscheinungen in ihrem Umfange und in ihren Beziehungen dargelegt, wird es dann gelingen, auch die innere Kraft, die jene alten Gestalten erst bewahrte, dann in die spätern verwandelte und diese wieder heilig hielt, gleichsam die Seele der griechischen Kunst, nach ihren Eigenschaften und den Aeußerungen derselben weiter zu verfolgen, so wird sich die daraus hervorgegangene griechische Kunst in ihren drey Lebensperioden zu einem Ganzen einigen, dem keine andere Erscheinung im Gebiet der Entwickelung menschlicher Anlagen und Kräfte kann verglichen werden.

Nachtrag
zur ersten Abtheilung.

Es stand zu erwarten, daß die in dieser Abhandlung dargelegten Ansichten über Ursprung und älteste Gestaltung der griechischen Kunst, über ihr langes Beharren in überlieferter Form und über die Gründe dieser auffallenden Erscheinung von Seite der alten Schule unserer Archäologen wenig Beachtung, und von Seite der neuern, welche mit Griechenland in Griechenland selber gleich am Anfange fertig werden, eben so wie von jenen Widerspruch erfahren würden, denen bequem scheint, auf den Winckelmann'schen Pfaden fortzuwandeln. Mit Recht würde demnach der Verfasser getadelt werden, wenn er jetzt zwölf Jahre nach der ersten Erscheinung seiner Arbeit, nachdem er Einiges mehr gelernt hat, als er damals wußte, und Einiges besser erwogen hat, als er damals zu thun im Stande war, nicht sich theils im Allgemeinen darüber erklärte, in wiefern spätere Beobachtung und Erfahrung seine früheren Behauptungen bestätigt, oder beschränkt, oder aufgehoben haben, theils auch auf das Verhältniß seiner Ansichten zu den Lehren der Gleichgiltigen und der Gegner aufmerksam machte. Nur dadurch kann der Standpunkt bezeichnet und es deutlich werden, auf welchem der Verfasser sich mit der Sache findet, die er zu führen übernommen hat.

Anlangend nun zuerst die oben bezeichneten Gegenstände seiner Abhandlung, so gesteht er gerne, daß Manches in ihr zu scharf ausgedrückt und zu schroff hingestellt scheinen konnte, zumal wenn Jemand an dem Einzelnen festhielt, und nicht die Sache im Wesent-

sentlichen und mit den Bedingungen und Beschränkungen nahm, welche theils im Texte, theils in den Anmerkungen waren angedeutet und dargelegt worden. Deßhalb ist der Ausdruck, wie eine Vergleichung beyder Ausgaben lehren kann, hie und da gemildert und so gestellt worden, daß es, was auch der Sinn der ersten Ausgabe war, deutlicher hervortritt, wie nicht eine ägyptische Kunst in Griechenland eingeführt, sondern nur ein überwiegender Einfluß der ägyptischen auf die älteste Bildung der griechischen sollte behauptet, und wie neben dem Festhalten der Griechen an den überlieferten Formen das Bestreben sie zu verlassen keineswegs als ganz mangelnd soll bezeichnet werden, wie es auch in Aegypten nie gefehlt hat. Abgesehen aber von jener zu großen Schärfe des Ausdrucks dieser Ansichten habe ich in den Sachen selber nichts zu ändern gefunden. Was gegen sie von Andern gesagt worden, hat sie nicht erschüttert, und was ich selbst durch Beobachtung im Studium glaube gefunden zu haben, hat meine Ueberzeugung hierin noch mehr befestigt.

Es liegt mir demnach ob, mich hierüber mit dem Leser, und wo möglich auch mit den Gegnern, zu verständigen, mit denjenigen nämlich, welche, sey es wegen ihres Namens und Ansehens, oder wegen ihrer Gründe, zu hören die Mühe lohnt; denn mit andern sich einzulassen, wie sie Keinem fehlen, der im Gebiet der Wissenschaft nicht das Gewöhnliche wiederholt, kann Niemandem zugemuthet werden.

Anlangend nun zuerst die große Frage nach den Anfängen der griechischen Kunst und den Einflüssen des Fremden, besonders des Aegyptischen auf dieselben, so beginnen wir füglich mit dem Hrn. Hofrath Heinrich Meyer, welcher in der Geschichte der bildenden Künste bey den Griechen, Dresden 1824, der alten Ansicht von Winckelmann und dem Ansehen dieses seines Lehrers treu geblieben ist, nicht so, daß er die entgegenstehende der Widerlegung werth, sondern daß er sie von seinem Kreise ganz entfernt gehalten hat. Wir werden also mit ihm zunächst auf seinem Gebiete zu thun haben, von dem er auf das unsrige kaum einen mißgünstigen Seitenblick geworfen hat.

Digitized by Google

„Wenn wir," so beginnt er, „zu behaupten wagen, Gestalten wahrnehmen und bildend nachahmen sey ein angeborner Trieb des Menschen, so findet sich wohl kein stärkerer Beweisgrund für diese Behauptung als der, daß bey allen, selbst den rohesten und in der Cultur am meisten zurückgebliebenen Völkerschaften doch Götzen oder andere Bilder angetroffen werden, welche, obschon mißgestalt und fratzenhaft genug, nichts desto weniger das Daseyn, die Allgemeinheit jenes Triebes bethätigen (l. bestätigen). Insita sunt nobis omnium artium semina magisterque ex occulto Deus producit ingenia. Seneca de Beneficiis Lib. IV. c. 6. Man könnte noch weiter gehen und sagen: unter gesitteten Völkern, ja unter den Wilden sogar würde kein Mensch gefunden, der niemals versucht hätte, auf eine oder andere Weise Bilder zu entwerfen. Folglich werden, ja es müssen auch der Griechen erste Bemühungen in der Bildnerey ursprünglich und einheimisch gewesen seyn; nicht aber wie manche vermeinen wollen, den Aegyptern nachgeahmt."

Was nun zuerst die Form anbelangt, in der uns diese Ansicht entgegentritt, so wird Niemand in der Annahme eines dem Menschen angebornen Triebes zu bilden, das heißt in der Anerkennung des Menschlichen im Menschen, irgend etwas Gewagtes finden, denn dadurch ist er Mensch, daß er die von der äußern Welt empfangenen Eindrücke in Gebärde, Ton oder Bild darzustellen und wiederzugeben, oder, wie es der alte Aristoteles nannte, nachzuahmen sucht. Die Wagniß liegt aber offenbar in dem hiernächst versuchten Klimax, daß überhaupt gar kein Mensch sey, gesittet oder wild, der nicht irgend wie „Bilder zu entwerfen" versucht hätte. Wenn dieses von allem Volk gelesen oder gehört würde, wie Mancher, sein selbst gedenkend, würde dem der Kunst enthusiastisch ergebenen Manne mit Wagner im Faust zurufen: „Zwar hab' ich selbst oft wunderliche Stunden; doch solchen Trieb hab ich noch nie empfunden." — Es ist mit allen so in das Unendliche gehenden Behauptungen, eben weil ihnen die Gränze fehlt, überhaupt ein mißliches Ding, und man sollte sich ihrer zumeist da enthalten, wo sie zur Sache gar nicht nöthig und ganz müßig

sind. Denn jener Bildungstrieb besteht ja doch wohl als ein menschlicher, es mag nun ein Jeder ohne Ausnahme Bilder zu entwerfen Lust gefühlt haben oder nicht. Auch führt die äußere Natur dem Menschen bey jenem ihm angebornen Bestreben gleichsam die Hand und den Griffel: der Spiegel des Wassers oder anderer blanker Flächen, welcher das Bild der in seinen Bereich fallenden Gegenstände ihm überall klar entgegenhält, das Sonnenlicht, welches macht, daß am Boden oder an aufrechten Flächen die Gegenstände von den einfachsten bis zur menschlichen Gestalt in ihrer beynahe vollkommenen Aehnlichkeit sich selbst ab und ihm vorzeichnen, die feuchten Massen, in denen sich vor seinen Augen Körper jeder Art, Pflanzen, Muscheln, Theile von Thieren, ja sein eigener Fuß und seine Hand fein und sauber abdrücken, locken jenen Trieb einladend und schmeichelnd hervor, und die Griechen allein sollten dieser äußern Ladung und jener inneren Gewalt widerstanden, das geistreichste, gewandteste, lebhafteste Volk hinter den verkommensten und dumpfesten zurückgeblieben seyn? Eine solche Behauptung ist so abenteuerlich, daß wohl Niemand, dem man noch einige Besinnung zutrauen darf, sie zum Grunde der Hypothesis legen wird, nach welcher die älteste feste Form der Plastik den Griechen aus der Fremde gekommen ist. Auch sind die griechischen Sagen von dem korinthischen Töpfer und die Legende von der Jungfrau, welche des Lieblings Bildniß nach dem Schatten abzeichnet, nicht von einer solchen Unbekanntheit, daß sie irgend einem verborgen blieben, der mit dem Ursprunge der griechischen Kunst sich zu beschäftigen auch nur anfängt, und deuten verständlich genug darauf hin, daß sich die Griechen jener ersten Anleitung der Natur wohl bewußt blieben. Dazu ist auch bey ihnen jener Trieb nicht auf die ersten Zeiten beschränkt, und das Knäblein Pheidippides ergötzet noch beym Aristophanes zur Zeit des Phidias den Vater Strepsiades dadurch, daß es daheim Häuser bildet, Schiffe ausschnitzt, aus Riemen Wagen und aus Granatäpfeln Frösche macht. *Εὐθύς γε τοι παιδάριον ὢν τυγγουτονὶ Ἔπλαττεν ἔνδον οἰκίας, ναῦς ἔγλυφεν, Ἀμαξίδας δὲ σκυτίνας εἰργάζετο Κἀκ τῶν σιδίων βατράχους ἐποίει.*

in den Wolken V. 877. Damit uns aber nicht ein anderer Heinrich Meyer den Satz verallgemeint, und sagt, daß unter den Griechen, den noch wilden und den gesitteten, kein Knabe gefunden worden, der niemals versucht hätte, auf eine oder die andere Art Häuschen zu bilden und Frösche zu machen, so bemerken wir, daß der Alte solche Kunstfertigkeit des Jungen als etwas ganz Besonderes und als einen Beweis seiner glücklichen Anlage für jegliche Weisheit bezeichnet, *δημόσοφος γάρ ἐστιν φύσει*, und seinen Bericht mit einem Ausruf noch spät andauernder Bewunderung, *πῶς δοκεῖς;* schließt. Gleichermaßen ward es noch später vom aufmerksamen Vater des jungen Lucianus als ein Zeichen guter Anlage mit Wohlgefallen bemerkt, daß der Knabe, wenn er den Schulmeistern entgangen war, Wachs zusammenbrachte, und daraus Ochsen oder Pferde, oder beym Zeus! auch Menschen bildete: *φύσεώς γε, ὡς οἶσθα ἔχων δεξιῶς ... ἀποξέων ἂν τὸν κηρὸν ἢ βόας, ἢ ἵππους, ἢ καὶ νὴ Δία ἀνθρώπους ἀνέπλαττεν* (Opp. T. I. p. 4.), obgleich sein Eifer, diesem Triebe seiner Natur gemäß zu thun, ihm von den Lehrmeistern nur Schläge eintrug. Später jedoch, da er zu einem Bildhauer in die Lehre kommen soll, schöpft man von jener seiner Plastik die besten Hoffnungen, daß er in kurzer Zeit die Kunst lernen werde: *καὶ χρηστὰς εἶχον ἐπ' ἐμοῦ τὰς ἐλπίδας, ὡς ἐν βραχεῖ μαθήσομαι τὴν τέχνην, ἀπ' ἐκείνης γε τῆς πλαστικῆς*.. Was aber folget aus Allem dem für unsere Frage nach der Herkunft der ältesten festen Kunstformen in Griechenland? Handelt es sich hier davon, den Bildungstrieb der Griechen zu ersticken, um ihn durch ägyptische Idole wecken zu lassen? Oder zu verkennen, daß in Griechenland wie in aller Welt der menschliche Geist sich im Bilden versucht habe? Ganz und gar nicht, und es ist schlimm bestellt mit der Hoffnung, daß man endlich nur die Aufgabe sehen werde, wo sie liegt, und auffassen, wie sie liegt, wenn man solche Verwahrungen erst noch einzulegen genöthiget ist. Aber wovon handelt es sich denn sonst, wenn nicht von diesen Rudimenten „und gewagten Behauptungen" über einen nisus formativus im Menschen im Allgemeinen und bey den Grie-

chen im Besonderen? Davon handelt es sich, ob die in Herstellung und Vervielfältigung bestimmter Idole von festem und allgemein angenommenem Gepräge sich offenbarende bildende Kunst sich von dem Tempeldienst trennen und getrennt denken lasse, ob die ältesten Heiligthümer in Griechenland solche Götterbilder und mit ihnen jene Kunst ursprünglich gehabt, oder erst durch Beymischung fremder Sagen, Ceremonien und Opfer, oder bey Einführung neuer Götter bekommen, ob die Griechen, wenn sie aus Aegypten die wesentlichsten Formen ihres Cultus erhielten, auch von daher den Begriff und Gebrauch jener Götterbilder von bestimmter Form und Eigenthümlichkeit überkommen und das Ueberlieferte mit ihren Begriffen, Ansichten, Uebungen, Fertigkeiten verbindend, dadurch einen uralten Kunsttypus gegründet haben, der neben sich kein Bestehen ursprünglicher Anlage, keinen eigenen Versuch in den Anfängen ausschließt, zugleich aber auch, die verschiedenen Elemente des Fremden und Einheimischen in sich vereinigend, geeignet war, das ihm Widerstrebende zu überwältigen, und in Griechenland zu einer Herrschaft zu gelangen, ähnlich der, welche sein Vorbild in dem Urlande fester Formen und Gebräuche, in der Wiege des alle Völker des Alterthums mit ähnlichen Festen, Gebräuchen, Opfern, Weihungen in gleicher Weise durchdringenden Götterdienstes erlangt und so lange Zeiten herab ausgeübt hatte. Das also ist die Frage, der Boden aber, auf dem die Untersuchung geführt wird, ist Geschichtforschung, Mythenforschung, Exegese und Kritik. Mit den Waffen dieser Künste wünsche ich die Gegner in dem Felde erscheinen zu sehen, auch daß in Zukunft diejenigen daheim und davon bleiben mögen, die etwa nur mit der Pickelhaube einiger allgemeinen Ansichten und planer Vorstellungen ihr werthes Haupt bedeckt haben, oder glauben, daß es bey der ganzen Sache nur auf so etwas obenhin und ein „Vermeinen wollen" abgesehen sey.

Das ungefähr waren die Erwägungen, zu denen mich der erste Paragraphus dieser neuen Kunstgeschichte gleich bey ihrer Erscheinung veranlaßte, und siehe! ein Gegner, wie ich ihn ge-

wünscht, wohlgerüstet und von jugendlicher Frische trat bald darauf in die Schranken. Herr Prof. Karl Ottfried Müller hat in einer ausführlichen, sorgfältigen, mit viel Geist und gewählter Kenntniß geschriebenen Anzeige der genannten Kunstgeschichte und dieser Abhandlungen in den Wiener Jahrbüchern der Literatur vom XXXVI. bis XXXVIII. Bande unter mehreren ihrer Behauptungen auch den Zusammenhang der griechischen Kunst mit der ägyptischen in ihren frühesten Anfängen, und den Einfluß dieser auf jene bey der Begründung ihres ältesten heiligen oder hieratischen Typus bestritten. Seine Arbeit ist in mehrern Haupttheilen eine wahre Bereicherung der archäologischen Literatur; aber, wie die Folge zeigen wird, überall fehlgehend und schwach, wo er den Grundansichten dieser Abhandlungen entgegentritt. Dazu gilt es auch bey seinen Gründen, sich durch sogenannte allgemeine Ansichten durchzuschlagen, um auf den Kern und die Gestalt zu kommen, welche sie verbergen. Die Behauptung von dem natürlichen Bildungstriebe der Menschen, welche Meyer „gewagt" nennt, weiter spinnend, sagt er XXXVI. S. 172: „Ja es dürfte hinzugefügt werden, daß vielmehr die Frage seyn müsse, welche Umstände bey dem vorherrschenden Formensinne, welcher dem hellenischen Volke doch einmal als charakteristisch zugestanden werden muß, die Entwickelung der bildenden Kunst so lange zurückgehalten haben, daß sie noch nach der Zeit, in welcher die höchsten Kunstwerke einer anschaulich darstellenden Poesie schon aufgestellt waren, nur noch rohe Idole formte, und bizarre Gestalten auf Münzen prägte, als daß man im Geringsten zur Erklärung ihrer frühesten Schritte fremden Einfluß zu Hülfe zu nehmen hätte."

Was aus der Meyerschen Ansicht hier als ungenaue Auffassung und Bestimmung der streitigen Sache mit anderer Wendung zum Vorschein kommt, beruhe nun auf sich. Hat aber wohl dabey den Verfasser nicht das Gefühl angewandelt, daß er, im Begriffe sich gegen den fremden Einfluß auf die griechische Kunst zu wappnen, ihm das Wort redet? Denn angenom-

Digitized by Google

men, daß, was er Formensinn nennt, beym griechischen Volke schon in der ältesten Zeit vorherrschend gewesen sey, wie ließe sich die Zurückhaltung desselben in der bildenden Kunst bis in so späte Zeit natürlicher erklären, als daß eben ein nicht aus dem Wesen der hellenischen Natur hervorgegangener, sondern aus der Fremde wirkender und die ursprüngliche Anlage durch Einführung fremder heiliger Satzung beschränkender Einfluß wirksam gewesen sey? — Er fährt fort:

„In der That, liebe Freunde," darf man zur orientalischen Partey sagen, „so lange ihr uns nicht einen ägyptischen oder phönikischen Homeros nachweist, dem der griechische die Kunst seines Planes, die Anmuth seiner Erzählung, das Schönheitsgefühl in der Behandlung seiner Sprache, den in höchster Natürlichkeit doch so gesetzmäßigen Vers abgelernt und abgehorcht hat, bleibt all euer Ableiten griechischer Bildung aus dem Orient sehr unfruchtbar, — ihr seigt Mücken und verschluckt Elephanten."

Man sieht, daß im Fortgang der Darstellung sich dem Verfasser der Horizont erweitert, und er, vergessend, daß von dem Formensinn und den Anfängen griechischer Plastik die Rede war, nun die griechische Bildung im Allgemeinen umfaßt. Indeß bleiben wir in der Sphäre, welche unsern Gegenstand umschließt, und beziehen sein Allgemeines auf unsern Fall, so könnten wir die lieben Freunde wohl antworten lassen: Du setzest, lieber Freund, bey deiner Forderung etwas voraus, was Niemand behauptet hat, daß die griechischen Plastiker die Kunst ihrer Plane, die Anmuth ihrer Entfaltung, das Schönheitsgefühl in der Behandlung ihrer Stoffe, den in höchster Natürlichkeit doch so gesetzmäßigen Rhythmus ihrer Gestalten den Orientalen, besonders den Aegyptiern abgeborgt haben, denn du forderst uns auf, das Aehnliche in der analogen Kunst nachzuweisen. Der wäre aber fürwahr ein großer Thor, welcher den Griechen von diesen Vorzügen, welche die Eigenschaften ihrer sich entwickelnden und vollendeten Kunst sind, auch nur Einen entreißen wollte, um damit Phönikier oder Aegyptier zu schmü-

cken, und du handelst nicht liebreich gegen die lieben Freunde, wenn du sie so großer Thorheit zeihest, oder doch darauf ausgehest, sie ihnen sey es in das Gewissen oder in das Conceptum zu schieben. Weit entfernt, daß es sich hier von so schönen Dingen handelte, läuft, wo die Bildung des ältesten griechischen Kunsttypus in Frage gestellt wird, es auf Mangel an Kunst in dem Plane, auf Rauheit in der Entfaltung, auf Festhalten an unschönen Formen, auf Unnatur und angenommenen Verhältnissen aus, lauter Dinge, welche du bey der Ungunst, in welcher Pharao mit ganz Aegyptenland bey dir steht, kein Bedenken tragen kannst, dem dunkeln Lande anheim zu geben, wenn sich dergleichen in den ältesten griechischen Werkstätten zeigen sollte. Wo also in aller Welt sind denn die Elephanten, welche wir verschlucken, will sagen, zu verschlucken im Begriff oder in Gefahr sind, und du handelst an den lieben Freunden zum zweyten Male sehr lieblos, daß du ihnen die Gefahr nicht deutlicher zeigst, die sie doch offenbar laufen, wenn ihnen begegnen sollte, nur Ein solches Ungethüm zu verschlucken und so in sich herumzutragen." — Doch hören wir weiter: „Das ist das große Wunder, das ihr zu erklären habt, aber wahrhaftig nicht aus allerley orientalischen Einflüssen und Anstößen erklären werdet; daß sich aber der Sinn für individuelle Formen, für charakteristische Bildung, für großartige Schönheit, der diese Poesien durchzieht, in derselben Zeit auch schon einigermaßen im sichtbaren Stoffe aussprach und kund that, versteht sich ganz von selbst, und nur dafür sind Gründe zu suchen, warum er erst ein halbes Jahrtausend nachher zu der Freyheit und Herrschaft über den Stoff gelangte, die er schon in jener uralten Zeit über das Material der Sprache ausübte." — Irren wir nicht, so dreht sich diese Darlegung im Kreise nach ihrem Anfange zurück, aber nachdem sie eine andere geworden ist. Oben ist der Formensinn des Griechen dermaßen zurückgehalten und eingefangen, daß er nur noch rohe Idole formte und bizarre Gestalten prägte, nachdem schon alles Uebrige um die bildende Kunst in frischem Leben stand, hier aber hat dieser Sinn für individuelle Form, für charakteristische Bildung,

Digitized by Google

für großartige Schönheit sich auch schon einigermaßen in sichtbaren Stoffen ausgesprochen, als ihn der Homerische Gesang in vollem Glanze leuchten ließ, wo denn natürlich die erste Frage seyn wird, wie dieses, wenn auch noch unvollkommene, Walten solcher Herrlichkeit an roh en Idolen und bizarren Gestalten auf Münzen erkannt werden könne, und wie es auch nur denkbar sey, daß Alles dieses sich von selbst verstehe?" Hier darf man den Verfasser fragen, ob er wohl selbst sich verstanden hat, und ob er bey besserer Erwägung darauf beharren werde, zu behaupten, daß, wenn noch die Werke griechischer Kunst des sechsten Jahrhunderts, die wir freylich spärlich genug haben, roh und bizarr sind, die Werke der drey bis vier Jahrhunderte früheren Zeit, als der Homerische Gesang aufblühte, das Aufdämmern des Sinnes für Individualität, Charakter und großartige Schönheit gezeigt haben? und ob dieses, weit entfernt sich selbst zu verstehen, auch nur denkbar sey? Anlangend nun — zwar nicht das Wunder, denn Wunder gibt es in der Archäologie wohl überhaupt nicht, aber doch das Räthsel, das wir zu erklären haben, und mit dem die ganze griechische Archäologie beginnt, den frühen Bestand der Kunst in Griechenland und ihr langes Beharren in überlieferten Formen, so glaube ich allerdings, und zwar zuerst, es in seinem ganzen Umfang und seiner ganzen Räthselhaftigkeit nachgewiesen, auch so weit die Lösung möglich ist, sie gegeben zu haben. Doch davon gegenüber seinen Ansichten zu sprechen wird nachher Gelegenheit kommen. Jetzt folgen wir ihm auf seinem weitern Gange durch das Allgemeine: „Freylich, sagt er, sehen wir dagegen den Verfasser des zweyten Werkes nun auch auf diesem Wege der orientalischen Ableitung, und finden auch bey ihm die Meynung, die nach des Ref. Ansicht aller geschichtlichen Erfahrung schnurstracks widerspricht: die vielseitige Entwickelung des griechischen Volkes werde zuerst durch die Vielartigkeit der Pflanzer erklärt, die das rohe, seine Götter namenlos und in formlosen Steinen verehrende Volk der Pelasger von den umliegenden Kontinenten erhalten habe. In der That

eine treffende Erklärung, wenn die Völker unorganische Massen wären, die man nur zu zerkleinern und zu vermischen brauchte, um dem Ganzen die Eigenschaften der Einzelnen in einem gewissen Grade mitzutheilen. Aber ein reiches, mannigfaltiges Geistesleben, eine vielseitig sich entwickelnde Nationalität bildet ihr auf diese Weise nicht. War nicht Indien seit uralten Zeiten eine Welt in sich und doch unter allen Völkern des Orients das geistig reichste und vielgestaltetste? Hat derjenige Theil des germanischen Volksstammes, welcher sich rein und unvermischt erhalten hat, nicht immer noch am meisten geistige Vielseitigkeit und am meisten eigene Kraft in der Behandlung fremder Bildungsstoffe gezeigt?" — Man sieht, in welchem Lichte dem Verfasser das Bestreben erscheint, welches uns allein historisch, ihm ganz unhistorisch vorkommt, die, so zu sagen, geistige Mischung der Völker und die Folge derselben nachzuweisen: es ist ihm ein ganz willkürliches Verfahren: die Völker werden dabey zerkleinert (vielleicht zerkleyet), und aus den sich unähnlichen Stoffen wird dann eine Masse zusammengeknetet, die nach den verschiedenen Ingredienzien schmeckt, die man dazugethan. Das ist dann, wie es im Folgenden heißt, eine mechanische Ansicht, wenn sie sich auch mit dem Namen einer großartigen putzt, eine „Bildungsfabrik," die an die Stelle natürlicher Entwickelung gesetzt wird. Nun ist aber — Indien nicht ausgenommen — in dessen ungeheueren Kontinenten wie Sprachen, so Völker und Gebräuche wild durcheinander stehen, Aegypten nicht ausgenommen, dessen nun begonnene Erforschung, je weiter sie gedeiht, desto deutlicher die Schichten verschiedener Völker nachweiset, die in ihm über einander gekommen sind, kein zu Bildung gelangtes Volk ist allein, von andern unabhängig und durch sich selbst geworden, noch kann es durch sich selbst geworden seyn, weil, wie zwischen den Familien, so zwischen den Stämmen, und wie zwischen den Stämmen, so zwischen den Nationen ein nie ruhender Verkehr und Austausch der Ideen, Vorstellungen, Erfindungen und Einrichtungen stattfindet, der um so lebhafter ist, je mehr das Land

den Fremdlingen offen steht und zugänglich ist, und je mehr das Volk Erregbarkeit, Lebhaftigkeit und den Trieb anzunehmen und sich anzueignen besitzt. So hat, um gleich zu nehmen, was der Verfasser anbietet, der germanische Volksstamm, welchem wir angehören, obwohl er seine Sprache, auch seinen Geist bewahrt, seine Religion wie seine Gesetzgebung aus Italien bekommen; die Einwirkungen südlicher Länder auf seine frühe poetische Bildung in den mittlern Jahrhunderten, und zumal der griechischen und römischen Literatur seit Herstellung der Wissenschaften, zuletzt der neuen Literaturen, hauptsächlich der französischen auf die seinige, liegen offen da. So ist auch kein Geheimniß, daß ihm von den Byzantinern die Anfänge der Malerey, der Sculptur, der Architektur zugekommen sind, und daß sich die altdeutsche Kunst unter Einfluß derselben eben so zu einem festen, jenem ursprünglich verwandten Gepräge gebildet, wie zu Anfange die griechische durch den Einfluß der ägyptischen. Auch sieht man wohl, daß es dabey für das innere Leben und die Entfaltung der eigenen Natur der Völker keine Gefahr hat. Haben etwa die ersten nieder- und oberdeutschen Maler dadurch, daß sie byzantinischen Meistern folgten und ihnen analog ihren Bildern einen bestimmten und gleichsam heiligen Typus gaben und bewahrten, an ihrer Eigenthümlichkeit Schaden gelitten, oder tritt diese nicht, ungeachtet jener gar nicht unbedeutenden Einwirkung, die sich in Auffassung und Behandlung heiliger Gegenstände vorzüglich offenbart, deutlich genug hervor? ließen die deutschen Baumeister, nachdem sie die ersten und ältesten Krypten und Dome nach Art der Byzantiner gebaut, sich dadurch abhalten, dem eigenen Genius zu folgen, die Säulen und Fenster auszudehnen, die Gewölbe zu spitzen und jene großen Bauwerke herzustellen, denen die ganze Majestät des ächten deutschen Geistes aufgedrückt ist? Oder schadet es endlich dem erhabensten und lautersten Werke der deutschen Dichtkunst, den Oden von Klopstock, daß in ihnen bald der Rhythmus des Horatius, bald des Pindarus durchscheinet, daß Ihr über dem Spiegel seiner heiligen Fluth manchmal den dirkäischen

Schwan gleiten zu sehen, und in seinen Hainen das Wehen der Palmen von Sion zu fühlen glaubt? Und Jemand, welcher das Alles nachwiese, der die wirkenden Kräfte unter deren Einfluß das Bewunderungswürdige vorbereitet ward, andeutete, den wolltet ihr schmähen und euch über ihn erheben, statt die Wege der Vorsehung anzuerkennen, die, der Trennung und Sonderung feind, wie in der Natur, so in dem menschlichen Geschlechte durch Vermählung und Mischung der Stoffe und Wirkungen die Mannigfaltigkeit ihrer Formen und Erscheinungen hervorbringt? Denn der wie den einzelnen Naturen, so den einzelnen Völkern eingelegte Trieb des eigenen Lebens und Gestaltens ist stark genug, um die mannigfaltigsten Einwirkungen und fremde Stoffe zu bewältigen und in sein Eigenthum und gleichsam in sein Saft und Kraft zu verwandeln. Selbst der gewaltigste, der dem eigenen Triebe eines Volks zumeist feindselige Stoff, die fremde Sprache, über seinen Stämmen ausgebreitet, muß sich den hier wirksamen Kräften unterwerfen und nach ihrer Wirkung umbilden; oder haben die Völker der Lombardey, des südlichen und nördlichen Galliens, der pyrenäischen Halbinsel und der brittischen Inseln nicht gewußt die über sie gekommene lateinische Sprache so umzugestalten, daß sie den einer jeden Nation eigenen Charakter und Geist athmet und widerstrahlt? Wer, dem die Hypotheſen noch nicht Unbefangenheit und Besinnung geraubt, kann zweifeln, daß man in diesem Kreis von Ansichten allein auf dem festen und wahren Boden ächt historischer Forschung, natürlicher Entwickelung und organischer Schöpfung stehe? Wenn aber der Verfasser mit seinem Verfahren, welches den engen und vielverschlungenen Verkehr der Völker auflöst, um jedes einzuhegen und für sich groß zu ziehen, aus diesem Kreise ausgeschlossen ist, so mag er nur zurücknehmen, daß, unserer Ueberzeugung nach, seine Art und Weise „der geschichtlichen Erfahrung schnurstracks widerspricht," und wohl erwägen, ob, was ihm eine organische und natürliche Entwickelung scheint, nicht sehr einer Schöpfung aus Nichts gleich sieht, die das Vorliegende, überall Gebotene,

Digitized by Google

Natürliche übersieht, um selbsterzeugten Luftgebilden nachzugehen.

Doch ich fühle, daß in dieser Ausführlichkeit dem Verfasser folgend, unsere Erörterung zu einem eigenen Buche anwachsen würde, und begnüge mich, in Bezug auf seine weitere Bestreitung des Zusammenhanges zwischen ägyptischer und ältestgriechischer Kunst Folgendes summarisch zu bemerken: Nicht darauf kommt es bey Kekrops und der alten Burg Kekropia an, ob zuerst Theopompus ihn einen Saïten genannt hat, sondern ob sich hinter diesem Namen altattischer Sage Einwanderung ägyptischer Pflanzer und Götter verbirgt, und die „Argumentation Diodors für den ägyptischen Kanon des Telekles und Theodoros" stehet auch nach des Verf. Zergliederung im Kunstblatt 1828. St. 79. S. 314. als Ueberlieferung alter Kunstschulen noch so fest wie zuvor. Was dann die Erörterung des Hauptbeweises für meine Ansicht belangt, daß sich allmählige Entwickelung voller Göttergestalten nicht nachweisen lasse, und am wenigsten heilige rohe Symbole dazu geeignet seyen, so ist mir unbegreiflich, wie er nach Lesung von Anmerkung 14. S. 175 noch behaupten konnte, es lasse sich „schwerlich durch authentische Zeugnisse erhärten, daß in mehreren Heiligthümern an die Stelle roher Steinblöcke und Holzpfähle sogleich Bilder von völlig menschlicher Gestalt getreten seyen," und dieses so nackt und bloß, ohne die deutlichsten, übereinstimmendsten Aussagen, daß dieses in den Heratempeln auf Samos und zu Argos allerdings geschehen sey, auch nur einer Beachtung zu würdigen? Wohin soll es mit solchen Untersuchungen kommen, wenn auf diese Art verfahren wird, der ich aus Achtung für ihn ihr Beywort zu geben Bedenken trage? Was hierauf folgt: „Während man sich nun an manchen Orten immerfort mit solchen einfachen Zeichen der Götteranwesenheit (den rohen Symbolen) begnügte, versuchte man in andern Gegenden mehr von dem Charakter der Gottheit im Bilde darzustellen, und eine menschliche Gestalt zur Trägerinn von allerley Attributen zu machen, entweder bloß von einer größern Kühnheit, oder auch von einer gewissen Kunstfertigkeit beseelt,

wie sie sich indessen auch beynahe bey Kindern und Wilden findet. Da setzte man denn in dem einen Orte einen Kopf auf einen Pfahl oder Block, in dem andern schnitzte man ein ganzes Xoanon oder Holzbild;" das Alles klingt allerdings wie Geschichte oder doch Ueberlieferung, wie Ergebniß weiter und gründlicher historischer Forschung, vor welcher die Tenebrae officinarum sich erhellen — die Mauern der Vergangenheit weichen aus einander, man sieht die menschliche Gestalt zur Trägerinn der Attribute erwählen, hier wird ein Kopf auf einen Pfahl gesetzt, dort ein Xoanon geschnitzt — und gleichwohl ist Alles aus der Luft gegriffen, ein reines *πανιεύεσθαι*, wie man es eben brauchte, um eine unerfreuliche Lücke der geschichtlichen Forschung mit Geweben der Phantasie zu überspinnen. Nachdem man die Spuren mythisch-historischer Ueberlieferung übersehen, und die sie verfolgende und offenliegende Untersuchung abgewiesen hat, ist des Lucretius video per inane geri res zurückgekehrt. Besser thut hier immer noch Heinrich Meyer, indem er, ohne sich auf Widerlegung einzulassen, sich begnügt, die ihm unbequeme Meynung auf die Seite zu schieben, um auf dem betretenen Wege fortwandelnd das alte Mährlein von Neuem zu erzählen: „Auf solche Steine (die man als Götter verehrt) wurden nun bald auch Köpfe gesetzt u. s. w.," was dann freylich wundersam genug klingt, rohe Steine und Köpfe darauf; dann kommt Uebung, die den Arbeitern Muth verleiht, jenen unförmlichen Massen die Gestalt von menschlichen Figuren zu geben, wo man wieder nicht begreift, warum Jemand, der einen Kopf machen kann, noch besondern Muth braucht, um einen Arm oder ein Bein zu machen, zumal da man das Alles sich, so will es der Verfasser, nicht anders als „noch völlig roh, steif, bewegungslos und mißgestaltet" denken darf.

Anlangend den Typus, welcher sich in der griechischen Kunst festsetzte, so kann es vor der Hand gleichgültig seyn, was Hrn. Prof. Müller zu seiner Erklärung genügt; uns aber genügt, daß er einen solchen Typus und seinen langen Bestand anerkannt hat. Schwankungen und Verbesserungen in dem durch die angenomme-

nen Formen gezogenen Umkreise sind natürlich nicht ausgeschlossen; doch thut der Verfasser Unrecht, die von dem Rohesten ausgehenden und sich allmählig verbessernden Formen der ältesten Münzen hieherzuziehen, da die Schwierigkeit dieser neuen Kunst des Stempelschneidens hier die Mißgestalt offenbar auch da noch hervorbrachte, wo man in weichen Stoffen längst darüber hinaus war. Dazu ist das Beyspiel der Münze, die einen Centauren oder Faun vorstellt, welcher eine Frau davonträgt, unglücklich gewählt. Einmal ist bekannt, daß auf mehreren Münzen aus Zeiten der schon vorgerückten Kunst noch uralte und rauhe Gepräge treu wiederholt werden, nicht unwahrscheinlich Copien alter Bildsäulen stadtbeschützender Götter, wie das nach dem Homerischen Hercules in der Unterwelt geformte Bild des in die Kniee gesunkenen und pfeilschießenden Hercules auf der Rückseite der Münzen von Thasos, der Silen auf denen von Naxos in Sicilien. Die Schönheit der Köpfe auf den Hauptseiten zeiget, daß man, besseren Gepräges schon mächtig, hier die alten Formen absichtlich beybehielt. Daß die rauhen Münzen mit dem angeführten Gepräge dahin gehören, zeigt der auf mehreren sehr zierlich gearbeitete Helm der vorderen Seite. Dazu hat die Gruppe in ihrer ältesten Form etwas ächt Barbarisches, von den allerfrühesten hellenischen Alterthümern der Kunst noch auffallend Abweichendes. Nun ist seit Sestini's Untersuchungen in Lettere Numismatiche T. VI. p. 2. bekannt, daß diese Münzen der Stadt Lete gehören (die Inschrift, *βουτροφηδὸν* gestellt, hat auf mehreren deutlich *AETAION*, und Ptolemäus nennt die Stadt *Λητη*, wovon *AETAION* d. i. *Λητaιων* für die Einwohner die richtige Benennung ist). Von Plinius aber wird dieselbe in das Innere von Makedonien gesetzt, und dadurch deutlich genug als eine nichtgriechische bezeichnet, welche demnach ein altes makedonisch-barbarisches Stadtbild in ihr Münzwappen stellte, nachdem sie von den benachbarten Griechen die Kunst des Ausprägens ihrer Münzen gleich andern nicht hellenischen Städten angenommen hatte. Auch können die schwarzen Vasenbilder nicht beygezogen werden, um die Idee eines herrschenden Typus zu bestreiten, die gerade

in den ältesten mit der größten Schärfe und Bestimmtheit ausgedrückt ist. Wenn aber neben den zwar steifen, ja fast starren Bildern in ihrem noch bestimmten Maß des Profils, der Augen, der Glieder, der Stellung gemessene Seltsamkeit oft „recht wilderliche und seltsame Gestalten" vorkommen, so sind diese keineswegs als die Uranfänge nothwendig zu betrachten, denn nicht selten haben sie als Zeichen späteren Ursprungs freyere Bewegung als die alterthümlichsten und nach fester Regel gemachten Figuren: es erscheint dann, wie häufig auch in der späteren Zeit, schlechte und übereilte Arbeit neben sorgfältiger und geübter. Endlich meynt der Verfasser, würde gerade dann, wenn ein solcher strenger Typus die altgriechische Kunst beherrscht hätte, eine sehr augenfällige Uebereinstimmung derselben mit dem ägyptischen Kunststyl dargethan werden müssen, um den Schluß auf Uebertragung zu rechtfertigen. Ich kann hier den Verf. seinen Erörterungen über die Verschiedenheit des griechischen und ägyptischen Typus überlassen, da sie nichts beweisen. Hier genügen einige Bemerkungen. Erstens kennen wir die Denkmäler nicht, welche Pausanias noch in den Tempeln als ägyptische, und ägyptisch-ähnliche bezeichnet, s. Anm. 33., und somit fehlen uns die wichigsten Urkunden, um eine aus andern Gründen feststehende Thatsache noch mehr zu stützen. Zweytens geht die ägyptische Ueberlieferung nicht rein nach Griechenland über, sondern mischt sich mit dem Lokalen und Nationalen, und wenn die Sage dem Dädalus die Umgestaltung des ägyptischen Gepräges beylegt, so deutet sie doch wohl deutlich genug an, daß schon in jenen fernsten Zeiten das Ueberlieferte dem Einheimischen zu einer Kunstform verschmolzen ward, welche den alten Nationaltypus nur noch trübe durchscheinen ließ. Allerdings haben auch die ältesten griechischen Figuren ihre bestimmten nationalen Eigenthümlichkeiten, und es ist offenbar, daß ihnen, einzelne Fälle, wie z. B. die Tetradrachmen von Attika, ausgenommen, das menschliche Antlitz hellenischen Geschlechtes eben so zum Grunde liegt, wie der ägyptischen das äthiopische; aber so groß ist der Unterschied nicht, wie sich der Verf. einbildet. Die Uebereinstimmung

mung in Zeichnung der Augen, die auch im Profil so angelegt sind, als sähe man sie von Vorn und ihre Ausdehnung nach der Länge erkennt der Verf. selbst an, und sie ist für die ursprüngliche Gemeinsamkeit von großer Bedeutung. Wenn sich aber die Attribute der ägyptischen Götter „nicht in altgriechischen Bildwerken finden", so findet sich dagegen (vergl. Gustav Fr. Wagen über die Mumien der k. Akad. d. Wissenschaften zu München, in ihren Denkschriften vom J. 1818 zu Anf.) der Thyrsusstab nebst dem Weinlaub und den Weintrauben auf den ächten und alten ägyptischen Osirisbildern des prachtvollen Münchner Sarkophages, deßgleichen das Pantherfell, mit dem der Thyrsusstab des Gottes selbst und die geweihten Frauen geschmückt sind. Herr Prof. Müller hat in dem, was er historische Kritik nennt, sich weites Feld gegen die Verlässigkeit des Herodot gemacht, und vielleicht Manchen bewogen, seinen eigenen Verknüpfungen und Muthmaßungen mehr zu trauen als der schlichten Ueberlieferung des alten Vaters der Geschichte. Wenn nun Herodot (II. 42.) den Osiris für den Dionysos der Griechen erklärt, wie will der Verf. der Bestätigung dieser von ihm weit weggewiesenen Gleichstellung ausweichen, welche sie durch die Gleichheit der entschiedensten Symbole des Thyrsus und des Pantherfelles für den Gott und die Bacchä auf diesen ächten und lautern Urkunden der ägyptischen Malerey ganz unerwartet nach mehreren tausend Jahren erhält? Ist aber Dionysos ägyptisch, sey es, daß seinem Cultus der des ägyptischen Gottes vereiniget wurde, oder daß vor dessen Ankunft kein Dionysoscult war, so sind es auch die darauf gegründeten Mysterien, und wie nach Herrn von Hammer auf einem Sarkophagbrett in Wien, wird man auch bey uns die heiligen Schleyer, die Gürtel, die Opferschalen, die Granatäpfel, die Brode und Opferkörbe, die aus den Vorstellungen griechischer Mysterien besonders auf Vasen bekannt sind, wiederfinden. — „Wir sehen," sagt der einsichtsvolle und zugleich ganz unbefangene Verfasser der angeführten Abh. S. 43, „hier Scenen aus den Mysterien des Osiris, ganz wie wir auf so vielen Sarkophagen der Grie-

chen und Römer Vorstellungen aus den Mysterien
sehen; in beyden spielen Thyrsus und Panth
Rolle." —

In der Kleidung stimmen besonders die falte
schließenden bunten Franengewande auf altgriechisc
dern ältesten Styls, deren Hr. Prof. Müller nicht
er behauptete, sie seyen der griechischen Kunst imr
blieben, und welche sogar den ägyptischen Streif
haben, mit der Kleidung der ägyptischen Bilder zusam
den ältesten Reliefen die nach Art der Kalantika an
der Haare oder Kopfbedeckung. Auch ist das gerade Ai
Füße und das Herabstrecken der Arme (*τὰς μὲν χεῖ
ταμένας, τὰ δὲ σκέλη διαβεβηκότα.* Diodor I. 98.
schieben und Geradhalten des Kopfes und das
Schultern zu charakteristisch, als daß die Uebereinst
in in ägyptischen und altgriechischen Bildern bloß a
holfenheit der Kunst sich erklären ließe. Vielleicht
fasser, welcher in der Meynung steht, noch ganz a
menhang als diesen artistischen zwischen Griechenlan
ten zerstört zu haben, darauf aus, auch die Fäden
welche sich, wie wir eben sahen, zwischen Dionyso
hinspinnen; indeß hat es damit eigene Bewandtn
Geister nach alter Sage lassen die alten Ueberliefer
cumente jeden Hieb seines Schwertes durchgehen un
wieder da, wie zuvor, und während er darauf denk
jenes Zusammenhanges zu tilgen, findet sein vortref
dem außer umfassender Gelehrsamkeit auch eine selt
genheit des Urtheils zur Seite steht, Aug. Böckh
vergleichlichen Commentar zu Pindar Olymp. V. 9., s
dem ursprünglichen, an den Cultus geknüpften Z
griechischer und ägyptischer Kunst in Bezug auf A
Zeugniß zu geben: Tam Athenas autem quam Li
Minerva ex Aegypto videtur advecta esse una cum
toriae initiis, qua de re dixi ad Ol. VII. (S. 17
Trözene multa sunt rerum Aegyptiarum ves

ohne unseres Verfassers abweichende Ansicht S. 172. zu erwähnen.

Noch geben wir Folgendes zu erwägen. Es ist bekannt, daß die ältesten griechischen und hetruriſchen Steine sämmtlich auf dem Rücken die Form der von den Aegyptern heilig gehaltenen Käfer haben, und in der vorderen Fläche die Bilder, auch daß sie gleich den ägyptischen zum Tragen durchbohrt sind. Sie sind demnach ganz nach Art der ägyptischen Scarabäen eingerichtet. Wird diese treue, sogar das altnubische Symbol beybehaltende Wiederholung einer bestimmten Classe ägyptischer Werke in der ältesten griechischen Zeit etwa auch so höchst natürlich seyn, „daß es die Griechen wahrhaftig nicht erst von den Aegyptiern zu lernen brauchten," oder wird es der Verf. abweisen, weil mit dem Scarabäus nicht auch „die Geißeln oder Dreschflegel, die Scepter mit Thierköpfen, die Nilschlüssel und Lotossiengel herübergenommen wurden?" Mir scheinen diese aus der Nacht der fernsten Zeit hervorragenden festen und lichten Punkte so deutlich den Weg zwischen dem Alterthum beyder Völker und ihrer Kunst zu zeigen, daß nur ein unwillkürliches Verseſſenseyn auf vorgefaßten Ansichten hindern kann zu folgen, quo fata vocant atque augur Apollo.

Leid aber thut mir, bey diesen Auseinandersetzungen härter mit einem Manne zusammengestoßen zu seyn, den ich wie wenig andere hochachte, und von dem ich nie eine Schrift aus der Hand gelegt habe, ohne mich belehrt und angeregt zu finden. Indeß haben sich seines sonst hellen Geistes mehrere Vorurtheile bemächtiget, die ihre Wurzeln weit umher erstrecken und oft da ausschlagen, wo man ihrer Erscheinung nicht zu begegnen hoffte. Sein Bestreben, die Griechen von allem fremden Einfluß zu isoliren, und die Ueberzeugung, daß das eine „organische" Ansicht sey, gehören darunter. Doch ferne von uns bleibe der Gedanke, seinem wahren und großen Verdienste, neben welchem diese Flecken leicht verschwinden, deßhalb zu nahe zu treten, und um so mehr freut es mich, nach jenen schlimmen Auseinandersetzun-

gen auf eine Partie zu stoßen, in der seine Geleh
einem richtigen Urtheil und einer ausnehmenden S
Geistes verbunden im schönsten Lichte strahlt. Es i
stellung der Kunst im Homerischen Zeitalter.

Von den Uebrigen, welche unabhängig von uns
lungen, oder sie bekämpfend, die ihnen entgegenste
zu schirmen gesucht, würde Herr Hofrath Alo
wegen des Ansehens, das er seit langer Zeit als A
zu erwerben gewußt hat, zumeist ausführliche Be
und Widerlegung nöthig machen, wenn er sie n
dem genannten Aufsatze des Herrn Prof. Müller
gefunden hätte. Wir können uns deßhalb in Be
kürzer fassen. Es hat nämlich genannter Veteran
gischen Literatur sich über die Zeit, von welcher
zwey Vorstellungen gebildet, die beyde gleich ungef
unhaltbar sind. Die eine, daß unter den Griechen
des ägyptischen Königes Psammetichus nichts vo
sey gebildet worden; die andere, daß, nachdem
Aegypten den Griechen geöffnet, und weil er es
überall ein reges Leben in der griechischen Kunst
dem sie nun von den ägyptischen Vorbildern und
lieferten Erfindungen und Geschicklichkeiten in Ben
und vorwärts gebracht worden sey. Vergl. s.
Amalthea 2. Bd. S. 27 — 62., auf deren Inhalt
Beurtheilung dieser Abhandlungen in den B. Jah
schaftliche Kritik 1827. S. 231 beruft. Um die erste H
der die zweyte abhängt, geltend zu machen, ist
die Erwähnungen von Arbeiten, Uebungen, Werk
von denen die Homerischen Gesänge angefüllt sind
durch Deutungen und Drehungen, die weder d
noch der kritischen Muse gebühren, zu umgehen od
len, und die Kunstwerke nebst den Fertigkeiten,
hervorgegangen, anderwärts, z. B. bey den Ph
terzubringen. Und wie verfährt er dabey? Nac
ter Weise veralteter Gelehrsamkeit wird angenomm

Homerus Zeit nichts gewesen, wovon er nicht geredet, und also keine Sache als damals vorhanden angenommen werden könne, im Fall er nicht davon Erwähnung gethan. Da nun im Homer Zeichnen und Malen nicht besonders erwähnt werden, und das später dafür gebrauchte Wort γράφειν bey ihm ritzen und kratzen bedeutet (die analogen Wörter ποικίλλειν, δαιδάλλειν konnten von jedem Ausschmücken durch Kunst gebraucht werden, wie μαίνειν, für färben Il. Δ, 141. gebraucht, der alten Malerey, der wie bekannt das Anstreichen der Figuren genügt, vollkommen gemäß ist), so haben diese Künste nicht einmal in der Grundlage bestanden, ja sogar — wiewohl Helena, Circe bunte Kleider weben und Penelope selbst davon den Namen hat — es sind auch keine Kleider mit bildlichen Gegenständen gewirkt worden. Homer erwähnt ferner keine Formen in Thon, keine Modelle in Holz, und der δούρειος ἵππος, das trojanische Pferd, das man allenfalls dafür halten könnte, von dem „begreift Herr Hirt leicht," daß „dieß eher einem unförmlichen Gerüste, als der wirklichen Gestalt eines Pferdes ähnlich seyn mochte." Wie aber, wenn die Beschreibung des Pferdes bey Tryphiodorus, gleich allen Stoffen dieser Spätlinge der griechischen Epik aus früheren Werken und namentlich aus den Cyklikern geschöpft, die Sage von der Ausführung dieses Kolosses ganz anders überliefert, und wenn Herr Hirt ihn als unbequeme Gewähr verschmäht, kann er uns zumuthen auch leicht zu begreifen, wie die Trojaner ein unförmliches Gerüst für ein Pferd gehalten und als Weihgeschenk für die Pallas in die Stadt durch die zerbrochenen Mauern eingeführt haben Epeos aber, dem die Sage das ξόανον des Hermes zu Argos beylegte, Paus. 2, 29., konnte wohl einen Mercurius schnitzen, aber kein Pferd zimmern? Und dieses Herumfahren und Schalten mit alter Sage soll historischen Ergebnissen zur Begründung dienen? Indeß dem Leichtbegreifenden gab es einmal keine Modelle und nichts ihnen Aehnliches im Homer, und also, das folgt nun ganz von selbst, kann es auch kein Treiben der Metalle gegeben haben. Von dieser Stärke der

Beweiskraft ist ungefähr auch das Uebrige, was fi
thesis vorgebracht wird.

Anlangend die andere Hypothesis über Ausflu
schen Kunst aus dem durch Psammetichus geöffne
so wird Niemand in Abrede stehen, daß der nun le
kehr mit jenem Lande wie auf Anderes, so auch
besonders in den nahgelegenen Schulen von Rho
und auf der Küste von Kleinasien wohlthätig ein
aber die damals eben in allen griechischen Staaten
gleichmäßig und in ähnlicher Weise beginnende und
lieferten Formen zum freyen Schaffen erhebende
lung der Griechen aus dem Lande uralter und steife
noch herzuleiten, ist wegen der gänzlichen und inner
heit dessen, was dort war und nun hier geschah, ganz
zeuget zugleich von einer gänzlichen Unbekanntschaf
gen, was neben der Kunst in dem ganzen Gebiete
Denkens, Könnens und Schaffens damals in Griech
und wie es geschah. Jemand, der die Bewegung
Aegypten deßhalb herleitet, weil damals das Land
geöffnet wurde, der muß auch die damals beginnen
tenordnung, Gesetzgebung, Philosophie, Tonkun
was sonst nicht Alles aus Aegypten herüberleiten,
derselben Eröffnung zusammentrifft, und Solon,
u. a. nach Aegypten gegangen sind; er muß,
das ausgedörrte Land in Aegypten überschwemmt,
mäßige geistige Nilüberschwemmung über alle Ins
und Kontinente der Griechen vom Phasis bis nac
nus ausbreiten, um den trockenen Boden des helle
mit dem Naß des von Gott entsprungenen Stromes
und zu befruchten. Hr. Aloysius Hirt ist zwar erst
in das Reine gekommen, aber er, oder irgend einer
und Genosse seines Geistes, kann die ganz gleiche B
Uebrigen ganz in gleicher Weise darzuthun nicht von
haben sie ihr löbliches Vorhaben zu Stande gebracht,
chischen Genius seiner selbstthätigen Herrlichkeit

ihn in den ägyptiſchen Weiher unterzutauchen, dann wollen wir ihre kritiſche Muſe zum Könige Echetus ſchicken, der ihr die Naſe und die Ohren mit grauſamem Erze abſchneiden ſoll:

ὃς Ἔχετον βασιλῆα βροτῶν ὀλέμονα πάντων
ὃς κατὰ ῥῖνα τάμῃσι καὶ οὔατα νηλεῖ χαλκῷ.

Gehen wir von dem Urſprunge der griechiſchen Kunſt auf ihre älteſte Geſtalt über, ſo begreift man leicht, daß von der Art, wie man ſich die Kunſt entſtanden denkt, die Anſichten über ihren früheſten Charakter wenigſtens zum Theil bedingt werden. Wer demnach die älteſte Plaſtik in Griechenland, wie die Pflanze aus dem Keime, ganz ohne fremden Einfluß durch den natürlichen Bildungstrieb der Menſchen allein hervortreiben und erwachſen läßt, der verfährt nun, wie Herr Meyer nach Winckelmann thut, ganz folgerecht, wenn er denſelben Trieb ſich mit einer im Ganzen ebenmäßigen Kraft äußern und dadurch die Kunſt von einem Zeitalter in das andere immer mehr und beſſer aufſchießen und ſich entfalten läßt, bis zuletzt der allmählig groß und ſtark gewordene Baum Blüthen und Früchte trägt. Das iſt die eigentliche, von Herrn Müller in anderem Sinn genommene organiſche, aber freylich eine ganz imaginäre Geſchichte der Kunſt, der alle Meldungen der wirklichen, die übriggebliebenen Denkmäler und die Natur der Verhältniſſe gleich ſtark widerſprechen; indeß dieſem Uebelſtand kann einmal nicht abgeholfen werden, und wer ſich entſchließt, dieſen Weg zu wandeln, muß es eben mit verſchloſſenen Augen und Ohren thun, um durch kein Widerſtreben der Erſcheinungen in dem freyen Walten ſeines Geiſtes geſtört zu werden. Indem wir dieſe Schaar ihre bequeme Straße gehen laſſen, wenden wir uns wieder zu K. O. Müller, welcher, zu ſehr Geſchichtforſcher, um ihr zu folgen, und als ſolcher an Faſſung und Löſung hiſtoriſcher Aufgaben gewöhnt iſt. Wenn auch nicht durch alle, ſo läßt er doch durch einen der angeführten Gründe, nämlich durch den andauernden Namen und Einfluß der Dädaliden bis auf Dipönus und Scyllis herab ſich beſtimmen, einen alten und in überlieferten Formen beharrlichen Typus anzuerkennen, welcher von den früheſten Zeiten bis um die 50. Olympiade

herab, im Ganzen sich bewahrt habe; indeß übe
tung, Festigkeit und Dauer desselben und über die
Bestandes weicht er in mehr als Einer Hinsicht v
handlungen ab. Hier also finden wir uns mit di
einem zugestandenen Grund und Boden, und e
ihm gegenüber nicht, ihn erst zu erkämpfen, si
umgränzen und seine Natur näher zu bestimmen. S
die Ausbreitung und Herrschaft des altgriechischen
die Beymischung des ägyptischen ist schon früher
den), so ist neben derselben, wie K. O. Müller X
sagt, in den Werken der früheren griechischen Kun
tigkeit in der Anordnung und Zeichnung der Figur
schlossen, wenn auch diese Mannigfaltigkeit nicht, n
groß genannt werden kann, und wenn auch der
rakter derselben durch die Annahme von „manch
lichen" in ihm zu schwach bezeichnet ist. Denn w
Mannigfaltigkeit groß seyn, da jede Figur, S
dung, Kleidung im alten Syl einen so bestimmten
innern Wahrheit, sondern von der Ueberlieferung h
Charakter trägt, und wie könnte „manches Herk
rechte Bezeichnung für jenen Charakter seyn, der
Verschiedenheiten und Abstufungen, die er zeiget,
so fest und durch sich so kennbar ist, daß durch ih
ein gemeinsames Gepräge, alle Erzeugnisse aller Zei
nicht nur vor der Entwickelung, sondern auch
nicht wenig Werke, die ihn beybehalten, Münzen
liefe und runde Bilder gestempelt sind, und ebe
erkannt, wie von den Werken anderer Völker, beso
schen, unterschieden werden. Wer dieses erwägt, wird
chen Herkömmlichen und in dem Festhalten a
und nichtssagenden Ausdruck eines conventio
das innere Widerstreben nicht verkennen, mit dem n
eine offenliegende Thatsache und ihre unbequemen
kennen. Wir wiederholen es auch auf die Gefahr,
ner der Pharaonen und ihrer Priester darüber unge

daß Griechenland hier vollkommen das Schauſpiel des Morgenlandes, und namentlich Aegyptenlandes wiederholt. Der Geſichtspunkt aber, unter welchen wir die Sache gebracht haben, ſteht vollkommen parallel demjenigen, unter welchem Plato in der oben angeführten Stelle die ägyptiſche Kunſt betrachtet: *ΑΘ. Ὅπου δὲ νόμοι καλῶς εἰσι κείμενοι .... ὀλόμεθα ἐξέσεσθαι τοῖς ποιητικοῖς ὅ, τι περ ἂν αὐτὸν τὸν ποιητὴν ἐν τῇ ποιήσει τέρπῃ ῥυθμοῦ ἢ μέλους ἢ ῥήματος ἐχόμενον, τοῦτο διδάσκοντα καὶ ἰοὺς τῶν εὐνόμων παῖδας καὶ νέους ἐν τοῖς χοροῖς ὅτι ἂν τύχοι ἀπεργάζεσθαι πρὸς ἀρετὴν ἢ μοχθηρίαν; ΚΛ. οὕτοι δὴ τοῦτο γε λόγον ἔχει. ΜΕ. πῶς γὰρ ἄν; ΑΘ. Νῦν δέ γε αὐτὸ, ὡς ἔπος εἰπεῖν ἐν πάσαις ταῖς πόλεσιν ἔξεστι ὁρᾶν πλὴν κατ' Αἴγυπτον. ΚΛ. Ἐν Αἰγύπτῳ δὲ δὴ πῶς τὸ τοιοῦτον φῄς νομοθετεῖσθαι; ΑΘ. Θαῦμα καὶ ἀκοῦσαι. πάλαι γὰρ δή ποτε, ὡς ἔοικεν ἐγνώσθη παῤ αὐτοῖς οὗτος ὁ λόγος, ὃν τανῦν λέγομεν ἡμεῖς, ὅτι καλὰ μὲν σχήματα, καλὰ δὲ μέλη δεῖ μεταχειρίζεσθαι ταῖς συνηθείαις τοὺς ἐν ταῖς πόλεσι νέους. Ταξάμενοι δὲ ταῦτα ἅττα ἐστὶ καὶ ὁποῖ' ἅττα ἀπέφαινον ἐν τοῖς ἱεροῖς. καὶ παρὰ ταῦτα οὐκ ἐξῆν οὔτε ζωγράφοις, οὔτ' ἄλλοις ὅσα σχήματα καὶ ὁποῖ' ἅττα ἀπεργάζονται καινοτομεῖν, οὔτ' ἐπινοεῖν ἀλλ' ἅττα ἢ τὰ πάτρια, οὐδὲ νῦν ἔξεστιν, οὔτ' ἐν τούτοις, οὔτ' ἐν μουσικῇ συμπάσῃ· σκοπῶν δ' εὑρήσεις αὐτόδε τὸ μυριοστὸν ἔτος γεγραμμένα, ἢ τετυπωμένα (οὐχ ὡς ἔπος εἰπεῖν μυριοστὸν ἔτος ἀλλ' ὄντως) τῶν νῦν δεδημιουργημένων οὔτε τι καλλίονα, οὔτ' αἰσχίω, τὴν αὐτὴν δὲ τέχνην ἀπειργασμένα.* In den Geſetzen, Opp. T. II. p. 656. B. seq. — Es iſt jetzo bekannt genug, wie gar nicht unbeträchtlich die innere Verſchiedenheit in den Werken der ägyptiſchen Kunſt nach Zeiten, Orten und Geſchicklichkeiten der Urheber ihrer Werke iſt, ſo wie, daß in den Bildungen von den roheſten nubiſchen Idolen an bis herauf zu den mit faſt idealer Schönheit und Anmuth ausgeſtatteten feinſten ägyptiſchen Bildwerken und Bildſäulen (das bewundernswürdige Haupt des ſogenannten jungen Memnon im britiſchen Muſeum, über welches der ſelige Röhden in der Amal-

thea II. S. 120 ff. gründlich und gelehrt geschri
hört unter dieselben) eine nicht geringere Mannigfalt
als unter den Werken des ältern griechischen Styls.
hat Plato recht, sie als die Werke Einer Zeit und
zu betrachten, weil in ihnen ungeachtet jenes Grades
nigfaltigkeit und Verschiedenheit doch überall dasselbe
die feste Satzung für Stellung, Anordnung, Aussch
Gestaltung sichtbar ist, welche sich weder in dem H
in dem Schönsten verläugnet.

Ist aber die Erscheinung in Griechenland und
sentlich dieselbe, wie es bey der Offenkundigkeit u
heit der Denkmäler Niemand läugnen kann, der
alten Palladien, welche sich zufällig in größerer
ten haben, oder die unter dem thörichten Namen de
begriffenen, das Gewand aufhebenden weiblichen
Styles vergleicht, die an Eigenthümlichkeit, Une
des Gepräges keinem ägyptischen Frauenbilde etwa
dann müssen auch wie die Wirkungen, eben so die
feste Analogie haben. Es kommt aber hier nicht da
K. O. Müller zu glauben scheint, daß man anni
das ägyptische Gesetz oder die priesterliche Herrs
dasselbe in Aegypten schirmte, sey in leibhafter
Griechenland übergepflanzt worden. Jenes Gese
Ausdruck und Form des Geistes der alten Religion,
dieser Geist des alten Cultus in Griechenland, so
hier nicht des ägyptischen Buchstabens, noch de
Formen priesterlicher Ordnung, er wird auch ohne
auch in Griechenland in ähnlichen Wirkungen offen
Geist der Religion aber steht für sich wieder nicht al
in Verbindung mit der Scheu vor jeder alten und
Ueberlieferung, ja es ist nur die stärkste und entschi
dieser Scheu, welche da alle Verhältnisse des Lebens
wo die Völker noch in ursprünglicher Schlichtheit u
heit beharren.

Gehen wir aber in das Einzelne der Sache, so

Müller in den ersten Abschriften seiner Arbeit XXXVI. S. 176. im Ganzen mit den Ansichten der Abhandlung übereinzustimmen, nur daß auch hier er zurückhält, abdingt und jeden Schritt vorwärts wie mit dem geheimen Wunsche thut, ihn wieder rückwärts zu thun. Statt die Festigkeit alterthümlicher Satzungen im ganzen frühen Alterthum anzuerkennen, begnügt er sich, die Hellenen „eigentlich immerdar," besonders aber in den frühern Zeiten sehr weit von jenem flüchtigen Leichtsinn entfernt zu zeigen, mit dem in neuerer Zeit ein Jeder sich auf seine Hand gern etwas Neues bildet, ehe er das beste Vorhandene kennen gelernt hat. Statt den Zwang wahrzunehmen, der beym festen Bestand alter Ordnungen auch den Widerstehenden zurückhält, neigt er sich auf ein „freywilliges Anschließen aller Künstler an anerkannt große Muster," ohne welches freywillige Anschließen „die Consequenz, welche die alte Kunst in ihren Darstellungen von Göttern und Helden zeigt, sich niemals hätte bilden können," obwohl in der Zeit, von welcher hier die Rede ist, noch kein Anschließen an große Muster denkbar ist, weil noch keine vorhanden waren. Indeß scheint nach diesen Verflüchtigungen des Althelleniſchen in festen Formen befangenen Geistes der Verfasser doch in die offene und richtige Ansicht einzulenken. „In früheren Zeiten," sagt er, „macht diese Anhänglichkeit an das Herkommen, diese Ehrfurcht vor der Sitte und Weihe der Väter, einen besondern hervorstechenden Charakterzug der helleniſchen Stämme aus." Die Ungenauigkeit der Verbindung, nach welcher oben ein freywilliges Anschließen an große Muster und hier Anhänglichkeit an das Herkommen, zwey ganz verschiedene Dinge durch das zeigende Wort dieſe parallel gestellt werden, übergehen wir, um wie vorher die Anerkennung eines alten Kunsttypus, so hier die Anerkennung zweyer seiner Hauptgründe, die Anhänglichkeit an das Herkommen und die Ehrfurcht vor altväterlicher Sitte hervorzuheben. Nun ist aber Herkommen und Sitte der Vorfahren gerade die Ueberlieferung im weitesten Sinne, und die Ehrfurcht vor ihm äußert sich eben in einem Festhalten an ihm im Wechsel der Zeiten und der Bestrebungen. Auch zur

Anerkennung des Einflusses der Religion hat er sic
wiewohl mit derselben Schüchternheit des Ausdrı
kommt die Scheu vor dem Heiligen, wozu
bilder — damals die Hauptgegenstände der Kunst
gehörten.“ Ist aber diese Bezeichnung „Sche
Heiligen“ allein und ohne nähere Bestimmung
tige und entscheidende Sache hinreichend? Scheu i
ker Begriff, hängt von dem Gefühl und der Ansich
nen ab. Wird aber eine allgemeine, dem Alter
terscheidendes Zeichen eigene Scheu vor den Göttern
reicht der Begriff zur Erklärung des hier Vorliegen
nicht hin; denn ein Volk kann die Götter scheuen,
sich verpflichtet zu achten, ihre aus dem Alterthum
bizarren Standbilder zu wiederholen. Wir sind demn
uns jene Scheu nicht nur als eine allgemeine, den
inwohnende, sondern auch in einer solchen Ausdehnu
daß dadurch die alten Götterbilder vor Veränder
wurden. Ist aber dieses, so tritt uns hier die in
Dingen waltende Satzung, τὸ νομιζόμενον, un
ὁ νόμος, entgegen. Denn bekannt ist, daß beyde
νον und νόμος, nicht allein von dem geschrieb
sondern von der alten festen Sitte gebraucht wird
allgemeine Geltung und ihr Ausdruck eben jenes F
Bewahren ist. So in der schönen Stelle des Isokr
git, S. 145. der Reisk. Ausg., welche, dort von d
gemeint, von allen Griechen gilt: ἀλλ' ἐκεῖνο μό
(ἐν τοῖς ἱεροῖς) ὅπως μηθὲν μήτε τῶν πα
ταλύσουσι, μήτ' ἔξω τῶν νομιζομένω
σουσιν· οὐ γὰρ ἐν ταῖς πολυτελείαις ἐνόμιζ
εὐσέβειαν, ἀλλ' ἐν τῷ μηθὲν κινεῖν ὧν
πρόγονοι παρέδοσαν, er ist eben so in dem
spruch der römischen Aruspices bey Tacitus: N
mutari veterem formam. Histor. IV. 53. A
chen machten das Herkömmliche und Ererbte
μενα und τὰ πάτρια) „zur hauptsächlichen Richt

ohne von Priestern angehalten zu werden?" XXXVIII. S. 268. Die heiligen Dinge sind wie überall, so auch in Griechenland in der Pflege der Priester, und wie kann Hr. Prof. Müller gerade hier vergessen, daß unter dem Schirme der Heiligthümer alle religiöse Ueberlieferung stand und geschirmt ward, daß zu Eleusis so gut wie zu Delphi und — bey welchen Heiligthümern nicht in gleicher Weise? — das Gebot galt und in Ehren gehalten wurde, das zum Dienst des Gottes Gehörige nach vaterländischer Sitte zu verrichten? Was also soll dieser allgemeinen, bekannten, ja anerkannten Ansicht gegenüber die Versicherung, die Griechen hätten nicht nöthig gehabt, von Priestern zur Bewahrung des Ueberlieferten angehalten zu werden? Art und Sitte zu bewahren war allerdings im Geiste des Volks, und die Gesetze des Staats darauf gestellt; aber die Hut, die Pflege dieser altväterlichen Weise in den heiligen Dingen, wo anders war sie, wenn nicht in den Tempeln, das heißt bey den Priestern? Wie kann dieser Folgerung der Verf. anders entgehen, als mit der Annahme, daß bey Schirmung derselben die Tempel, welche keinen andern Zweck als diesen hatten, gleichgültig oder lässig gewesen seyen? Und von wem kam noch zu des Vespasianus Zeit der Ausspruch Nolle deos mutari veterem formam, wenn nicht von den Männern, welchen jener Schirm oblag? Wie sich also auch Hr. Prof. Müller stellen und wenden mag, so bald er diesen Kreis von Vorstellungen berührt, wird er trotz seines Widerstrebens mitten hineingezogen, und was er als eine Scheu vor dem Heiligen schüchtern und schwankend bezeichnet, wird sich, schärfer in das Auge gefaßt, auch ihm als eine aus dem Alterthum überlieferte Satzung gestalten, nach welcher der Frömmigkeit widerstrebend, also für frevelhaft gehalten wurde, in den heiligen Dingen, zu denen die Kunst in ihrer ältesten Form gehört, Aenderungen vorzunehmen. Wie bey Allem diesem die „ausländische Einwirkung" zu verstehen, die Herr K. O. Müller natürlich abweiset, braucht nach dem Vorhergehenden nicht erst noch erläutert zu werden. Der Geist der alten Religionen, ja der christlichen in ihren festesten Formen, ist hier ursprünglich einer und derselbe, und

diese Einheit und innere Uebereinstimmung, schon in dem religiösen Gefühl der Menschen gegeben, wird durch das gemeinsame Band, welches den alten Cultus der verschiedenen Länder umschlang, noch mehr befestiget. Die Einwirkung bestand, nicht als eine ausländische, sondern als eine nothwendige, nachdem in dem Laufe der Jahrhunderte die Erinnerung an den gemeinsamen Ursprung oder den ursprünglichen Zusammenhang der verschiedenen Götterdienste nur noch schwach und in einzelnen Zügen bewahrt wurde.

Wie also auch der Verf. abdingen und beschränken möge, was er einräumt und annimmt, ist von der Art, daß es ohne das Uebrige, dem er entgehen will, nicht haltbar ist, weil es zur Erklärung nicht ausreicht. Sofort aber sollte man glauben, wären wir mit ihm im Reinen, und er werde, wenn auch sein Sträuben gegen Aegypten, gegen Einwirkung des Fremden, gegen heilige Satzung und priesterlichen Schirm derselben ihn in dem Vorhofe dieser Ansichten hielte, doch nicht auch aus diesem wieder und über die äußersten Schwellen zurück entweichen; doch so stark sind die ihm auch gegen den kleinsten Theil jener Ansicht inwohnenden Antipathien, daß er wie von Neue über die Zugeständnisse ergriffen, sich von ihnen, XXXVIII. S. 269, neu ermannt, um die „Starrsucht," welche die bildende Kunst der Griechen so lange darnieder hielt, auf eine weit einfachere und natürlichere Weise zu erklären, „als durch jenen von einer ägyptisirenden Hierarchie ausgehenden Typus." — Was von dieser ägyptisirenden Hierarchie zu halten, welche die Einbildung des Verf. unaufhörlich beschäftiget und an jeder unbefangenen Auffassung der Sache hindert, so sind die Leser darüber nach dem Vorhergehenden im Klaren. Ehe wir aber dem Verf. weiter folgen, muß die Beweglichkeit und Unstätigkeit, das ἄστατον seiner Vorstellungen über den Gegenstand, von dem er handelt, bemerklich gemacht werden. Wir sehen ihn zuerst das Bestreben nach Charakter, Bedeutsamkeit und den Sinn für Anmuth in die ältesten Gebilde der Griechen hineintragen, obwohl er sie für roh und bizarr ausgab. Dann entschloß er sich, einen Typus für die älteste griechi-

sche Kunst gelten zu lassen, doch nur in sehr engen Schranken. Plötzlich aber ist jenes Bestreben nach Anmuth und Bedeutsamkeit verschwunden, diese Beschränkung aufgehoben, und er läßt sie von einer Starrsucht befallen und so lange darnieder gehalten seyn, als ihm nöthig ist. Wie bekannt hört bey der Starrsucht auch das leiseste Zeichen des Lebens auf; Manche, damit befallen, sind als Leichname begraben zu werden in Gefahr gewesen, und er geht demnach mit dieser Annahme auf Einmal weiter, als mir je in den Sinn gekommen. So unmöglich ist es, wo das Urtheil befangen ward und zwischen der Thatsache und vorgefaßten Meinungen unstät umher irrt, einer festen, klaren, in sich abgeschlossenen Ansicht theilhaftig und froh zu werden. Ist aber die altgriechische Kunst erst in Starrsucht gesenket worden, so liegt nun dem Verfasser ob, den Ursprung dieses Leidwesens zu erklären, a. a. O. S. 269. Er meint nämlich „ein besonderes Gewicht legen zu müssen auf den Unterschied zwischen Kunst und Handwerk. Das Handwerk, sagt er, bringt Dinge, welche das tägliche Leben erfordert, dem Zwecke, wozu sie erfordert werden, gemäß hervor. Die Kunst, im eigentlichen Sinne des Wortes, sucht ein inneres Leben in Gefühl und Phantasie durch äußere, jenem Leben entsprechende Formen darzustellen und mitzutheilen. Handwerksmäßig war also das Verfahren der griechischen Bildner und Bildschnitzer so lange, als sie, bloß das Bedürfniß des Cultus zu befriedigen bedacht, allerley irdene Bilder und hölzerne Puppen verfertigten, damit man etwas habe, dem man die gebührenden Ehren erweisen könne. Dergleichen konnten für öffentlichen und häuslichen Gottesdienst schon in großer Menge fabricirt werden, wie Töpfe und Tiegel für die Küche, ehe Jemand nur den Gedanken faßte, daß es möglich sey, das dem Herzen inwohnende Gefühl von der Größe und Gewalt dieser Gottheiten durch menschliche Gebärde und Haltung in Erz oder Stein auszudrücken. Es war wahrhaftig ein im höchsten Grade verwegener Gedanke, in wessen Geiste er auch zuerst aufgestiegen seyn mag — ein Gedanke, der der Unmöglichkeit Trotz zu bieten schien — ein gewöhnliches Idol des Zeus, in dem die Form ziemlich indifferent war, wo nur

das Beywerk Einiges andeutet, aber an das der fromme Glaube oft um so andächtigere Vorstellungen von dem Vater der Götter und Menschen knüpfen mochte, je weniger ihm äußerlich gegeben war: ein solches Idol auszubilden zu einer Darstellung der Gottheit, die durch sich selbst Huld und Majestät aussprach, und durch das Verdienst des Künstlers Anbetung forderte. Es ist denkbar, daß von einer solchen Belebung des todten Stoffes selbst eine Zeit sich nichts träumen ließ, in der doch in andern Richtungen der höchste und reinste Kunstgeschmack entwickelt war, in der würdevolle oder heitere Chortänze die mannigfachsten Empfindungen darstellten, der gymnastisch gebildete Jüngling bey den Uebungen des Fünfkampfs, vom Flötenspieler begleitet, mit Gewandtheit auch Anmuth entwickelte, und die große Zahl der Dichter und Sänger alte Sagen und Empfindungen der Gegenwart in mannigfaltigen Formen in der schönsten Rede darzustellen wußte. Ja man darf sagen, daß zu der Zeit, da der Mensch sich selbst am meisten zur Schönheit ausschuf, da der nach ächt dorischen Grundsätzen erzogene Jüngling in seiner ganzen Erscheinung, in Gang, Blick und Miene, als ein schönes Bild der Tüchtigkeit und Sophrosyne, und wenn er etwa, heitere Siegesfreude im Gesicht und Adel in jeder Bewegung, einem Päan des Apollon vortanzte, als das herrlichste Agalma des Gottes erschien — die Nachbildung solcher Schönheit in Erz und Stein dem Sinne der Nation gerade am entferntesten liegen mußte. Wenigstens war es natürlich, daß Gymnastik und Chorik, die Künste, die den menschlichen Leib zum Darstellungsmittel haben, vor der Plastik ausgebildet wurden; ihre Ausbildung trifft aber, nach den vorhandenen Nachrichten, besonders in die ersten fünfzig oder sechszig Olympiaden. Der Bildschnitzer oder Thonbildner hielt sich indessen ganz an den herkömmlichen Handwerksbrauch, der ja bey der gewöhnlichen Forterbung der Lebensbeschäftigung auch der Brauch seiner Väter war; er dachte nicht daran, die Natur weiter nachzubilden, als daß man den Gegenstand seiner Arbeit erkannte; und Niemand erwartete es auch von ihm. Daß es wirklich so war, können namentlich manche

manche Terracottabilder bezeugen, dergleichen man in neueren Zeiten häufig in Attika gefunden (der Rec. hat mehrere der Art bey Obrist Leake, Herrn Burgon und Andern gesehen), plumpe, unförmliche Figuren, in einfachen Stellungen, meist auf viereckigen, massiven Sesseln sitzend, durchaus ohne Anspruch auf Zierlichkeit und Schönheit, und, wie man sieht, mit freyer Hand aus dem Thon geknetet. Wer solche Figuren etwa neben die emaillirten Terracotta's, die man aus den Mumienschachten Aegyptens zu Tausenden heraufholt, stellen kann, möchte sich den Gegensatz eines anspruchlosen Handwerks mit einer durch religiöse Satzung gebundenen und darin beynahe erstarrten Kunst recht anschaulich vergegenwärtigen können." — „Es versteht sich, daß „die Kunstkultur" der Homerischen Zeit eben nicht in diesem strengen Sinne zu nehmen ist. Wenigstens war die plastische Kunst dieser Zeit größtentheils auf Schmuck von Gebäuden, Waffen u. dgl. beschränkt, und die Idole der Götter darf man sich gewiß nicht als lebendige Darstellungen ihrer Eigenthümlichkeit denken."

Hier also ist, wie man sieht, aller Bezug auf Ehrfurcht vor den Sitten der Vorfahren und auf Scheu vor dem Heiligen, wodurch in dem Vorhergehenden die Nacktheit sogenannter natürlicher und populärer Vorstellungen einigermaßen bekleidet ward, von dem Verfasser abgethan, und die Kunst, in Starrheit verfallen, wird in dem Handwerke gleichsam zu Grabe gebracht. Kaum aber ist sie im Sarge, so träumt ihm wieder von ihrer Auferweckung. Die Erinnerung an die Bestrebungen der ältesten Kunst um Bedeutsamkeit und Anmuth erwachen wieder in seinem Geiste, er gedenkt der lichten und schönen Auseinandersetzung Homerischer Kunst, die er selbst gegeben. Handwerksmäßig darf das Bestreben der griechischen Künstler nicht seyn, die Homer schildert und preiset, und was er also von der Starrsucht gesagt, ist von der Homerischen „Kunstkultur" nicht in diesem strengen Sinne zu nehmen. Dann folgt ein wenigstens mit der Bemerkung, die plastische Kunst dieser Zeit sey großen Theils auf Schmuck an Gebäuden, Waffen u. dgl. beschränkt gewesen,

und somit liegt, was man zuerst bey dieser seltsa
bemerken wolle, der Widerspruch ihrer einzelnen
selber offen da. Dann, war schon bey Homer
auf Idole der Götter beschränkt, sondern auf a
Zierden des Lebens ausgebreitet, was berechtige
nach Homer auf die Verfertigung von allerley hl
und irdenen Bildern zu beschränken, und auf d
schränkung sofort Schlösser zu bauen, die eben s
mentum rein in der Luft stehen? Wie? und si
ser auf Einmal alle die kostbaren Arbeiten griechi
dem Beginn der Kunstentwickelung aus dem Gedä
daß er den Künstler nur noch beschäftigt sieht,
und Puppen für öffentlichen Gottesdienst in gr
fabriciren, „wie Töpfe und Tiegel für die Küc
der Gedanke an die mit Gold und Elphenbein bi
Homerischen Geräthe nicht die Erinnerung we
Kasten des Kypselus oder das aus Gold und El
Palladium der Dädaliden geweckt? Hat die Schm
stos ihm den Gedanken nicht auf den Erzguß der
ler zurückgerufen, und konnt' ihm so ganz entfa
Homerischen Dichtung Hephästos ein Werk jene
bildet, dessen späteste Nachkommen er als *Πηλο*
Töpfer, oder, da die hölzernen Puppen der Gat
lehren können, als Puppenmacher gar zu dem
Lehre thut? Wer die Homerische Kunst anerken
durch den Weg versperrt, der Nach-homerischen
welche jene mit ihren Sagen, Bedürfnissen, Mit
gen so übergeht, daß Niemand eine Gränze zu zie
in der Zeit die Homerische sich von der spätern sc
stimmen kann, ob die Ausbildung der Beschreibu
schen Schildes im neunten oder im siebenten Jahrh
rer Zeit sey vollendet worden.

Indeß hat vielleicht der Verf. einen Unter
den wir übersehen, und er meint etwa, daß Top
Götzenmacher einerseits, und die Arbeiter in Erz

bein, Ebenholz u. dgl. zum Schmucke der Geräthe, der Häuser oder des Leibes andererseits, in gewisser Trennung zu halten seyen? Jene wären dann bloß „das Bedürfniß des Cultus zu befriedigen bedacht gewesen," und diese auf Schmuck des Leibes und des Lebens gerichtet, von jenen wäre die Starrsucht der bildenden Kunst ausgegangen, wenn unter solchen Umständen noch von einer bildenden Kunst die Rede seyn kann, ehe sie vorhanden war, von diesen „die Kunstkultur" der Homerischen Zeit. Fast sollte man glauben, daß ihm dieses Unglaubliche begegnet sey, da er die Starrsucht der Kunst, die er den belobten Handwerkern beylegt, von jener Kunstkultur zu scheiden sucht, jenen die Götterbilder, diesen den Schmuck an Gebäuden, Waffen u. dgl. beylegt. Ist dieses der Sinn jener Stelle (wir sprechen nur hypothetisch, weil er sich nicht deutlich erklärt hat), so wird darin etwas ganz Willkürliches angenommen, sey es, daß man auf Mythus und Sage oder auf die Geschichte der ältesten Kunst selber achtet. Von der Sage wird bey Prometheus, Hephästos und Athene, den Lehrern kunstreicher Arbeit kein Unterschied der Handwerker und ihrer Richtung angedeutet, ja sie läßt den Dädalus, den Ahnherrn aller Götterbildner, auch den Tanz bilden, welchen Theseus der Ariadne gelehrt; die älteste Kunstgeschichte aber, bis herab auf Phidias, zeiget uns die größten Meister eben so erfahren in Bildung der Götter wie der kunstreichen Geräthe. Dazu würde jene willkürliche Scheidung der Sache nicht einmal irgend einen Vorschub thun, da gerade Alles in jener fernen Zeit, was außer dem engen Kreis der Götterbilder vorhanden war, und wovon sich Nachricht oder ein Ueberrest erhalten hat, sey es irdenes Gefäß, Relief auf Marmor, Münzen, Bronzen, dieselbe Steifigkeit und Unbeholfenheit offenbarr, die den Götterbildern eigen war, und dadurch von dem allgemeinen, aller bildlichen Arbeit gleichmäßig aufgedrückten Charakter der ältesten Kunstzeit Zeugniß gibt. Jemand also, der die Handwerker für das Bedürfniß des Cultus und die Handwerker für den Schmuck der Gebäude, Kleider und Geräthe treu-

nen, jenen Starrsucht, diesen eine Kunstkultur beyl
würde nicht nur etwas ganz und gar Imaginäri
sondern auch nicht einmal die Genugthuung haben
einer Hypothesis irgend etwas erklären zu können.
spricht etwa das Zeugniß des frühen Alterthums sei
Zeiget uns dieses ein todtenähnliches Hinstarren der
νακτες? Homer ist voll von Erwähnung künstleris
keit, die wir dem Handwerker zuweisen würden. 1
man, daß die Gewerbthätigkeit eben so sinnig g
ehrenhaft gehalten wurde. Darum verschweigt er
der Goldgießer geheißen, welcher für den Nestor
des Opferthieres vergoldete, εἷς δ' αὖ χρυσοχόο
δεῦρο κελέσθω Ἐλθεῖν, ὄφρα βοὸς χρυσὸν κε
χεύῃ. Od. γ. 425 ff., noch übergeht er Nam
Ruhm des Lederers, welcher des Aias Schild ge
φέρων σάκος, ἠΰ τε πύργον, χάλκεον, ἑπταβό
Τυχίος κάμε τεύχων, Σκυτοτόμων ὄχ' ἄρ
η, 219 ff. Wie auch konnte es anders seyn in ei
die Könige solchen Geschäften nicht fremd sind, selbe
Odyssens sich sein Bett zimmert, Penelope ihre (
Andromache die Steitrosse des Mannes, Nausik
Wäsche der Brüder besorgt? Gerade in jener u
Würdigung und Gleichachtung solcher gemeinnützige
liegt der Grund ihres Gedeihens und diese Wertha
offenbar dadurch bedingt, daß jene Mühen der Zi
Goldgießer, der Lederschneider, zur Bildung des (
Zweckmäßigen, zum Schmuck des Lebens das Ihrig

Demnächst aber darf man fragen, was den Ver
tige, eine so strenge Scheidung zwischen Handwerk
wie seiner Herleitung zum Grunde liegt, anzunehme
alten Handwerk als solchem jene Lethargie beyzulegen
erschütterlichem Schlafe der Gleichgütigkeit und Ged
beharrt, während um sie her das ganze Leben sich
und jugendlich ausschmückt? Es ist bekannt, daß v
chen alle Geschäfte, die mit einer gewissen Kunstferti

Digitized by Google

den ſind, τέχναι und die derſelben Kundigen τεχνῖται, Künſtler, genannt werden, ſey es, daß ſie Schuh oder Waffen machen, Stein oder Gold, Thon oder Elfenbein bearbeiteten. Zwar wurden gewiſſe Künſte ſpäter als βάναυσοι bezeichnet, aber nur in ſo fern ſie den Leib des Freygebornen zu den Werken der Freyheit, als da ſind Führung öffentlicher Angelegenheiten oder der Waffen, wenlger fähig machten, und die Geſchäfte der πλάσται und λιθοξόοι ſind unter dieſen eher begriffen als von ihnen geſchieden, obgleich Jemand, der mit Meißel und Pinſel ſich zur Auszeichnung in ſeiner Arbeit erhob, wie jeder andere Ruhm und Ehre erlangen konnte; und wie die Bildhauer als λιθουργοὶ, λιθοξόοι und ἑρμογλύφαι ſich nicht für etwas Höheres hielten, als κεραμεῖς, χρυσοχόοι oder τέκτονες, ſo wußten die κεραμεῖς von Athen, die nicht nur „in einem gewiſſen Sinne“ πλάσται, ſondern die ächten urſprünglichen πλάσται waren, Werke zu liefern, die zum Ruhm der attiſchen Kunſt gerechnet wurden. Alle gehörten zu Einem und demſelben Inbegriff der bürgerlichen Werkgeſchicklichkeit, aus deren verbundener Thätigkeit das Größte, das Ruhmreichſte der alten Kunſt hervorging. Merkwürdig, wiewohl bey Weitem nicht genug beachtet iſt in dieſer Hinſicht die Stelle des Plutarch im Perikles S. 159, A. wo dieſe edle Innung (denn edel iſt, was zum Edeln beyträgt) der Gewerbe lebendig geſchildert wird: Δεῖ δὲ τῆς πόλεως κατασκευασμένης ἱκανῶς τοῖς ἀναγκαίοις πρὸς τὸν πόλεμον, εἰς ταῦτα τὴν εὐπορίαν τρέπειν αὐτῆς, ἀφ' ὧν δόξα μὲν γιγνομένων ἄδηλος, εὐπορία δὲ γεγομένων ἑτοίμη παρέσται, παντοδαπῆς ἐργασίας φανείσης, καὶ ποικιλίων χρειῶν, αἳ πᾶσαν μὲν τέχνην ἐγείρουσαι, πᾶσαν δὲ χεῖρα κινοῦσαι σχεδὸν ὅλην ποιοῦσιν ἔμμισθον τὴν πόλιν, ἐξ αὐτῆς ἅμα κοσμουμένην καὶ τρεφομένην. τοῖς μὲν γὰρ ἡλικίαν ἔχουσι καὶ ῥώμην αἱ στρατεῖαι τὰς ἀπὸ τῶν κοινῶν εὐπορίας παρεῖχον· τὸν δὲ ἀσύντακτον καὶ βάναυσον ὄχλον, οὔτ' ἄμοιρον εἶναι λημμάτων βουλόμενος, οὔτε λαμβάνειν ἀργὸν καὶ σχολάζοντα, μεγάλας κατασκευασμάτων ἐπιβολὰς καὶ πολυτέχνων ὑποθέσεις, ἐρ-

γων διατριβὴν ἐχόντων ἐνέβαλε φέρων εἰς τ
ἵνα μηδὲν ἧττον τῶν πλεόντων καὶ φρουρού
στρατευομένων τὸ οἰκουροῦν ἔχῃ πρόφασιν ἀ
σίων ὠφελεῖσθαι καὶ μεταλαμβάνειν. ὅπου γὰρ
ἦν λίθος, χαλκὸς, ἐλέφας, χρυσὸς, ἔβενος, κυπάρ
δὲ ταύτην ἐκπονοῦσαι καὶ κατεργαζόμε
ναι, τέκτονες, πλάσται, χαλκοτύποι, λιθ
βαφεῖς, χρυσοῦ μαλακτῆρες ἐλέφαντος
χρυσοχόοι, μαλακτῆρες ἐλέφαντος), ζωγράφοι,
ταὶ, τορευταί .... εἰς πᾶσαν ὡς ἔπος εἰπεῖ
καὶ φύσιν αἱ χρεῖαι διένειμον καὶ διέσπειρον τὴν
ἀναβαινόντων διὰ τῶν ἔργων ὑπερφάνων μὲ
μορφῇ δὲ ἀμιμήτων καὶ χάριτι, τῶν δημιουργῶ
μένων ὑπερβαλέσθαι τὴν δημιουργίαν τῇ καλλίτ
λιστα θαυμασιὸν ἦν τὸ τάχος κ. τ. λ. eine Stel
auch der schärfste Blick keinen äußern Unterschied in
Werthschätzung und Bezeichnung des Zimmerers
Schnitzers, des Färbers und des Toreuten, des Schn
des Erzgießers, des Malers und des Schmuckmach
wird, zum Zeichen, daß die einzelnen Theile dieser k
Gewerbthätigkeit als Zweige desselben Baumes betracht
Wie bestimmt und entschieden aber die λιθουργικὴ
στικὴ mit dem, was wir jetzo Handwerk nennen,
Kreise begriffen war, geht aus des Lucianus Trau
der darüber offenbar die allgemeinen Ansichten wie
der frühern Zeit darlegt und deßhalb hier in Erwägu
Nachdem Lucianus die Schule verlassen hat und den
nahe ist (προσέφηβος ὤν), berathschlagen die Fr
seinem Vater, was mit dem jungen Menschen anzuf
Eine Bildung (παιδεία) von langer Arbeit, vieler
großem Aufwand gestattete die Lage der Familie nic
er aber eine von den gewöhnlichen Künsten lerne, we
von erwerben, was ihm nöthig sey, dem heimathlic
nicht zur Last fallen und dem Vater durch seine We
machen. Opp. T. I p. 2. εἰ δέ τινα τέχνην τῶν

σων τούτων ἐκμάθοιμι, τὸ μὲν πρῶτον εὐθὺς ἂν αὐτὸς ἔχειν τὰ ἀρκοῦντα παρὰ τῆς τέχνης κ. τ. λ. Sofort wurde für eine τέχνη τῶν βαναύσων entschieden und die Frage kommt nur, welches die beste, wie die leichteste derselben und welche zugleich eines Freygeborenen würdig sey: τίς ἀρίστη τῶν τεχνῶν καὶ ῥᾴστη ἐκμαθεῖν καὶ ἀνδρὶ ἐλευθέρῳ πρέπουσα. Gegenwärtig ist der Bruder seiner Mutter, der für den besten Bildner von Hermen und Arbeiten in Stein galt: ἄριστος ἑρμογλύφος εἶναι δοκῶν καὶ λιθοξόος ἐν τοῖς μάλιστα εὐδόκιμος. Für den wird entschieden, er übernimmt ihn zum Lehrling, damit er ihn anweise λίθων ἐργάτην ἀγαθὸν εἶναι καὶ συναρμοστὴν καὶ ἑρμογλυφέα. Der Knabe freut sich im Voraus auf sein neues Geschäft, auf den Ruhm bey seinen Kameraden, wenn er Götter bildet und für sich und die Begünstigten kleine Bildsäulen macht: εἰ φαινοίμην θεούς τε γλύφων καὶ ἀγάλματά τινα μικρὰ κατασκευάζων ἐμοί τε κἀκείνοις οἷς προῄρουμην. Man sieht demnach, daß es in der That auf einen Bildhauer abgesehen ist, gegen Hemsterhuys, der dort an einen Steinmetz gedacht. Indeß ist der günstige Tag gekommen, an dem man mit guter Vorbedeutung anfangen kann, ein Bildhauer zu werden, und Lucian beginnt das neue Geschäft. Aber gleich die erste Steinplatte zerbricht ihm, weil er zu derb aufgeschlagen, unter den Händen; da greift der Oheim nach dem Zuchtriemen (σκυτάλη) und spricht dem Jünger der Kunst damit so kräftig zu, daß er ihm unter Heulen und vielen Thränen aus der Lehre läuft und bey der Mutter einen Schutz suchet, der ihm natürlich auch zu Theil ward. Der Oheim wird von dieser Frau gehörig gescholten und geschmäht und die Sache hat ihr Ende. Indeß da Lucian hierüber getröstet und gerächt, entschlafen ist, sieht er im Traume zwey Frauen, die mit einander um ihn im Streit liegen, die eine, die Jeder gleich für die edle Kunst erkennen wird, welche Götter bildet und Bildsäulen macht, ist werkfertig, rüstig, schmutzig ihr Haar, ihre Hände voll Schwülen, ihr Kleid aufgeschürzt, und mit Marmorstaub

beſtreut, wie der Oheim, wenn er die Steine glätte
digt ſie ſich ihm gleich ſelber als die ἑρμογλυφικ
Gütern an, welche ſie ihm gewähren wird: „du
Nahrung, ſtarke Schultern haben, vom Nelde frey
bleiben.“ Aber dieſe Dürftigkeit und dieſer Schmu
ges? „den laß dich nicht abſchrecken: denn von ſi
hervorgehend (ἀπὸ γὰρ τῶν τοιούτων ὁρμώμενο
vor Phidias den Zeus, machte Polykletos die Her
ren gelobt und Praxiteles bewundert. Dieſe nun w
mit den Göttern verehrt.“ Damit wir aber die H
Kunſt nicht aus dem Geſichte verlieren, ſo bemerkt
daß ſie ihm die Ausſicht auf dieſe, wie auf ähnlich
oft mit dem Worte fehlend und Unrichtiges
eröffnet habe: διαπταίουσα καὶ βαρβαρίζουσα
πεν ἡ Τέχνη, um dann der Bildung, der Π
Wort zu überlaſſen, welche nun die Lage des λι
ſchildert: Er bleibe ein Handwerker, auch wenn
eines Phidias und Polykletos erlangen würde, o
ἐργάτης ἔσῃ, τῷ σώματι πονῶν κἂν τούτῳ
ἐλπίδα τοῦ βίου τεθειμένος, ἀφανὴς μὲν ὤν.
Φειδίας καὶ Πολύκλειτος γένοιο, καὶ θαυμαστὰ
γάσαιο τὴν μὲν τέχνην ἅπαντες ἐπαινέσονται·
ὅστις τῶν ἰδόντων, εἰ νοῦν ἔχοι εὔξαιτ' ἂ
γενέσθαι· οἷος γὰρ ἂν ἧς, βάναυσος καὶ χε
ἀποχειροβίωτος νομισθήσῃ. Hierauf rühm
Güter der freyen Bildung, das Anſehen, die Würd
der mit ihr Geſchmückten, und ſchließt §. 13. S.
du wohl das Alles aufgeben, einen ſchmutzigen Leib
die Kleidung eines Knechtes am Leibe tragen, Heb
und Hammer und Meißel in den Händen haben,
gebeugt, am Boden haftend und ſchaffend, niedr
Weiſe, nie das Haupt erhebend, nichts Männliches,
im Gemüthe bewegend, und darauf bedacht ſeyn,
Wohlverhältniß und Wohlgeſtalt erhalte, wie aber
guten Fügungen und des Schmuckes theilhaftig wer

Digitized by Google

nigſten bedeutend, ſondern dich ſelber der Ehre minder würdig darſtellend, als den Stein (*τὰ μὲν ἔργα ὅπως εὔρυθμα καὶ εὐσχήμονα ἔσται σοὶ προνοῶν· ὅπως δὲ αὐτὸς κ. τ. λ.*).

Jeder wird ſich von dieſer Diatribe ſelber abziehen, was dem rhetoriſchen Schmucke gehört, aber doch aus dieſer Darſtellung die Ueberzeugung ſchöpfen, daß in Griechenland dasjenige, was man jetzo in Handwerk und Kunſt ſcheidet, ſo wenig geſchieden war, wie in den mittlern und neuern Jahrhunderten bis zu Albrecht Dürer und Rafael. Wie Benvenuto Cellini war Albrecht Dürer ein Goldſchmied, und die Maler in Siena bildeten wie die andern Gewerbe eine Zunft mit feſter Ordnung, welcher Zulaſſung fremder Gemälde, als Einführung nicht zunftmäßiger Waare in jene Stadt, zuwider war; auch hat der edle Peter Viſcher unter ſeinen zwölf Apoſteln am Grabe des heiligen Sebaldus, einem Werke, das jedes neuern Meiſters würdig iſt, ſich nicht anders denn mit ſeinem Werkzeug, ſchlichten Wamms und dem Schurzfell des ächten Handwerkers oder *χειρώναξ* abgebildet.

In ſo fern nun die oben mitgetheilten Bemerkungen des Herrn Prof. K. O. Müller darauf ausgehen, das frühe Beſtreben der Griechen in der Kunſt als Handwerk zu bezeichnen, und dieſes dem ſpätern als der Kunſt entgegenzuſtellen, ermangeln ſie wieder jeglichen Grundes und verwirren den Blick über die Verhältniſſe, unter denen dort das Große geſchah. Denn ganz unmöglich iſt die Scheidung des mannigfachen auf die Kunſt gerichteten Beſtrebens nach jenen der modernen Zeit und ihrem leeren Hochmuth angehörigen Begriffen; alles hieher Gehörige iſt in dem Kreiſe jener zahlreichen *τέχναι* begriffen, welche zu Athen wie in andern Staaten des freyen Bürgers nicht unwürdig geachtet wurden, und Ehre gewann in ihnen ein Jeder in dem Maße, in welchem er als *χειρώναξ* oder *ἐργολάβος* das Schöne zu bilden im Stande war. Iſt aber Handwerk und Kunſt hier wie dort, zur Zeit des Homer wie des Phidias, beyſammen, in und durch einander, ſo fällt auch der innere Grund weg, weßhalb man dem Handwerk die Er-

starrung, die gedankenlose Wiederholung des Gi
weisen soll, um der spätern Kunst ein freyes Schaf
len; und ein griechischer χειρώναξ, dem etwa der A
Werkstätte mit der Bemerkung gekommen wäre:
handwerksmäßig zu, die Kunst aber „sucht ein in
in Gefühl und Phantasie durch äußere, jenem Le
chende Formen darzustellen," hätte, wenn er bey d
weisen einer übergestiegenen neuen Aesthetik sich i
zu denken im Stande war, ihn auf sein Geschirr
chen Gemälden, oder auf seine Waffen mit getrieb
in Erz, oder auf seine Hermen und Marmorpla
Frage hingewiesen, ob er denn glaube, daß Alles,
gebildet sähe, aus dem Stein und dem Metall un
seinem, des Urhebers, Geiste hervorgegangen, wei
mit dem „innern Leben in Gefühl und Phantasie" z
gemeint sey?

Wie wir aber bey den Griechen die bildende Ku
Handwerk nicht geschieden sehen, ist umgekehrt da
selber in allen seinen Geschäften, die auf Bildung d
in Geräthen und Gestalten ausgehen, nirgends mit j
und engen Mechanismus behaftet, den man sich h
verbunden denkt, und das Bestreben, fein, wohl
bedeutsam zu arbeiten, waltet seit den fernsten
Zeiten in seinen Werkstätten, nicht unwürdig der G
des Prometheus, welchen die Töpfer, des Hephäst
die Erzarbeiter, der Pallas, welche die Weber, Zi
andere χειρώναχτες verehrten, so daß, wenn die Gi
wir Kunst nennen, vom Handwerk nicht trennten,
werk bey ihnen als Kunst sich veredelte. In dies
der Fertigkeit, allerley Stoffe mit den Händen zu bea
das Bedeutsame und Schöne, in jener von der Urzeit h
Mischung von beyden ist das Wesentliche aller hellen
fertigkeit zu suchen, die eben deßhalb zuletzt sich zu
des mannigfaltigsten Stoffes zu jener Welt ideale

Digitized by Google

entfalten kann, welche wir als den Inbegriff helleniſcher Kunſt mit Recht bewundern. Der Trieb zu bilden iſt ohne den Trieb zu beſſern überhaupt nicht denkbar, am wenigſten bey den Griechen, und wenn dieſer die lange Zeit, welche wir kennen, in ſo entſchiedener Unterordnung gehalten wurde, ſo muß man ſich ſchon entſchließen, den Grund anderwärts als darin zu ſuchen, daß die bildende Kunſt anfänglich Handwerk, dieſes aber in Starrſucht geweſen ſey.

Fragen könnte man noch, wie der Verfaſſer zu Aufſtellung einer ſo im Innern haltloſen und gebrechlichen Theorie gerathen ſey. Uns ſcheint ſie großen Theils die Folge ſeiner Befangenheit und Wandelbarkeit in dieſem wichtigen Gebiet. Verſchmähend die Allgemeinheit und Feſtigkeit der heiligen Satzungen für die Gebilde der Kunſt anzuerkennen, und doch genöthigt die Folge derſelben in vorliegendem Problem zu erklären, was hatte er zu thun übrig, als ſich mit ihr in die Erſtarrung irgend einer Handwerksſtube zu verbergen, nicht ohne das Walten einer Nemeſis; denn nachdem er XXXVI. S. 173 ſich, gegenüber den „lieben Freunden", einer beſondern Einſicht in die Gründe überhoben, warum der „Formenſinn" der Griechen ein halbes Jahrtauſend in ſolcher Einſchränkung geblieben, hat ſie ihm zur Strafe bey Löſung des Problems ſtatt eines geſunden und blühenden Kindes unbefangener Forſchung dieſen Unhold untergeſchoben. Dazu half wohl, was er im Werk vom olympiſchen Jupiter von den alten Götterpuppen und ihrem bunten Kleiderſchmuck geleſen und in ungebührlicher Ausdehnung genommen hatte, ſo wie die unförmlichen Thonbilder aus attiſchen Gräbern, die er bey Herrn Leake, Herrn Burgon und Andern geſehen. Dergleichen nun werden, wie bekannt, auch in römiſchen Grabſtätten von größer Ungeſtalt und Roheit gefunden, und beweiſen, wie die ſchlechten Fratzen auf ſpätern griechiſchen Vaſen eben weiter nichts, als daß in jeder Zeit neben dem Beſten und Schönſten für den begüterten Liebhaber das Unſcheinbarſte und Ungeſtalteſte um einen Obolus oder zwey für den Armen zum

Behuf der heiligen Gebräuche bey der Beerdigung z
Der Verfasser aber, in ihnen die Starrsucht des
werkes noch in deutlichen Gestalten zu erblicken wä
darauf die Schlußfolge, welche wir gehört, und
einen seltenen Zusammenfluß unstatthafter Verbin
unrichtiger Folgerungen ihm jene ἄμουσος σοφία

Zweyte Abtheilung,

die Epoche der Kunstentwickelung.

1819.

Beym Anfange dieser Abhandlung über die Epoche der Kunstentwickelung in Griechenland sey es erlaubt, des Inhalts des Ersten über die älteste Epoche der griechischen Kunst mit Wenigem zu gedenken, weil die in ihr begonnene Untersuchung eines eben so schwierigen als wichtigen Gegenstandes jetzo in allen ihren Theilen wieder aufzunehmen und weiter zu führen seyn wird.

Schon lange war man bemüht, in der Geschichte der griechischen Kunst eine Kluft von beynahe fünfhundert Jahren auszufüllen, welche sich zwischen dem Zeitalter des epischen Gesanges und dem der jonischen Kriege gegen die Beherrscher von Lydien und Persien ausbreitet. Denn aus den Nachrichten, welche die Homerischen Gedichte, zum Theil aus der ältesten Ueberlieferung, über Bildsäulen der Götter und Menschen, über große und reich ausgestattete Reliefe, über kunstreiche Geräthe mit Thiergestalten, über Webereyen mit Vorstellungen von Kämpfenden und Jagdstücken, dann über das Verfahren bey der Arbeit in Erz, die Mischung und den Gebrauch des Metalls enthalten, [1]) geht

[1]) Vergl. die 7. 8. 9. Anmerk. zur ersten Abhandlung S. 2. ff. Dazu von dem Becher des Nestor mit vier Ohren und zwey goldenen Tauben an

unabweisbar hervor, daß die Kunst schon in dem chischen Alterthume, in dem Zeitalter der Götter sage, sich über die ersten Versuche und den K Stoffen erhoben hatte, zu Werkfertigkeit und Uebung gelangt, und mit ihren Erzeugnissen dem Ei und das Leben zu schmücken bestimmt war. Doc der Jahrhunderte bis hinab in das sechste vor u nung und zu der fünfzigsten Olympiade beharrt t wohl bereichert in ihren Mitteln, und den Kreis lungen erweiternd, doch rücksichtlich ihrer Eigen unwandelbarer Ruhe, und die Bildwerke aus die| werden den ältesten gleichgeachtet. [2])

Seitdem durch Winckelmann die Ansicht durch sein Ansehen befestiget war, daß die Kunst in von fremdem Einfluß unabhängig, aus einheim entsprossen, und vom ersten Ursprunge in fortsch wickelung zu ihrer höchsten Blüthe gelangt sey Versuch, ihr frühes Bestehen und den spätern dem Bessern zu erklären, die mythische und die der Kunstgeschichte in Zusammenhang und Uebere bringen, nothwendig ohne Erfolg bleiben: nöthiget, das lautredende Zeugniß der Homerisch überhören, und den Ursprung der Kunst in Griec als möglich herabzurücken.

Dagegen versuchten wir in der ersten Abhand daß unter den Griechen die Kunst so alt sey, wi und aus fremden Ländern, in denen sie früher l ders aus Aegypten, durch Pflanzer und Wand

(29.)

jedem derselben. Il. λ, 613, und über ein Werk über d Asklepiades aus Myrlea X. Werfer in den Act T. II. Fast. IV. p. 534. ff.

[2]) Vergl. außer dem Text der Abhandlung beſ. den Anmerk. S. 23. n. 4.

Grundlage des griechiſchen Götterdienſtes und ſeiner Gebräuche, als ein Theil deſſelben in die jungen Staaten von Griechenland gekommen ſey. In dieſen aufgenommen und mit dem vermiſcht, was aus Phönikien, Vorder-Aſien und von Europa her ſich über die Inſeln und nach Griechenland verbreitet, oder unter vorhelleniſchen Stämmen und in dem Volke ſelbſt ſich gebildet hatte, war es ihr gelungen, bereits durch die früheſten Kunſtbildner oder Dädaliden ein uraltes feſtes Gepräge zu geſtalten. Dann wurde nachgewieſen, daß bis über die fünfzigſte Olympiade herab ſie in ihrer alterthümlichen Geſtalt beharrt und eine merkbare Aenderung des eingeſetzten Typus nicht eingetreten ſey, ungeachtet ſie ihre Mittel durch kunſtreichern Gebrauch des Elphenbeins und ſeine Verbindung mit edlen Holzarten und Gold in Bildſäulen, durch die Erfindung des Erzguſſes und Anwendung des Marmors erweitert und bereits Werke hervorgebracht hatte, die man als Urbilder der erhabenſten Kunſtſchöpfungen auch in ſpäterer Zeit fortdauernd der Aufmerkſamkeit und Achtung würdig fand.

Um jenes Beharren in althergebrachter Form, das Jahrhunderte lang fortdauernde Feſthalten überlieferter Weiſen zu erklären, ward zuerſt die allgemeine Stätigkeit der Formen und Satzungen im höhern griechiſchen Alterthume, und beſonders die Erſcheinung im Gebiete der epiſchen Poeſie erwähnt, deren Werke, wie jene der bildenden Kunſt, ſeit undenkbaren Zeiten nach einem feſten und unveränderlichen Gepräge gebildet wurden, das auch da noch beſtand, als die bildende Kunſt den überlieferten Typus zerbrochen und neue Formen erlangt hatte. Aehnliches Beharren in altüberlieferter Satzung hatte auch in der Tonkunſt ſtattgefunden. Den tiefern Grund jener Unveränderlichkeit ſuchten wir in der engen Verbindung der Kunſt mit der Religion nachzuweiſen. Dem Tempeldienſte geweiht, und beſtimmt, die vom Cultus geheiligten Geſtalten zu bilden, und ſeine Gebäude, Geräthe und Ceremonien zu ſchmücken, mußte

sie dem wandellosen Bestehen, das allen heiligen
sprünglich eigen ist, sie selbst mit allen ihren Erzeu
wendig unterworfen seyn.

Hiernächst treten wir in das Zeitalter, welche
halten war, die Kunst aus ihren alten Formen in
von Fortschritten zu dem Gepräge reiner Schönheit
benheit zu entwickeln, und die durch heilige Satzun
denen Gestalten, die Steifheit ihrer Glieder und G
Starrheit und Gleichmäßigkeit ihrer Gesichtsbild
Wahrheit und Schönheit naturgemäßer Kunstschöpfu
wandeln.

Wir werden hier zuerst den Umfang der Zei
in welchem jene Verwandlung geschah, und von de
und Schulen handeln, durch welche sie bewirkt
aber in das Innere der Erscheinung einzudringen u
suchen, warum und wie die bildende Kunst,
alten Satzung treu, sich in dem verhältnißmäßig
raume von etwa sieben und zwanzig Olympiaden
unaufhaltsam vom heiligen zum erhabenen Style e

Um die fünfzigste Olympiade, zu der Zeit, wi
schen Staaten von Asien den lydischen Königen erle
innern Asien noch die Meder herrschten, in dem
Sappho und Alkäus blühten, und Solon den Sta
durch weise Gesetze zu ordnen anfing, lebten Di
Scyllis, welche zuerst durch Bearbeitung des Ma
erlangt, Sikyon, Argos, Korinth, Olympia und A
ihren Werken geschmückt und eine beträchtliche Zal
Künstler gebildet haben. [3]) Sie heißen noch Schü
dalus, oder Dädaliden, zum Zeichen, daß sie
und Styl der dädalischen Schule gearbeitet haben,
jüngsten, welche diesen Namen tragen. Mit jen

[3]) Vergl. die 38. Anmerk. n. IV. zur ersten Abh. S.

und den Zöglingen ihrer Werkstätte beginnt die große Bewegung der Kunst zum Bessern, die nach 50 Jahren, um die 65. Olympiade, wo die Herrschaft des Polykrates auf Samos geendigt und die der Pisistratiden in Athen fest gegründet war, 511 vor unserer Zeitrechnung, völlig zum Vorschein kommt. Die Werke dieser Zeit und der nächstfolgenden werden nicht mehr den ältesten gleich gezählt, sondern nach Art und Ausführung von einander unterschieden, und nur noch als alte bezeichnet. Die begonnene Entwickelung schreitet durch die Zeiten des Cyrus und Darius herab in immer rascherem Gange fort, und vollendet sich im Laufe der Jahre, wo Gelon in Syrakus seine Herrschaft gründet und nach ihm Hieron im Frieden gebietet, Athen aber, von willkürlicher Gewalt befreyt, die Kräfte der jungen Freyheit in Kämpfen gegen die Nachbarn prüft, und durch den Angriff auf Asien und die Verbrennung von Sardes die persische Macht zum Kriege herausfordert. Die erste Schlacht desselben, der Kampf bey Marathon, im 2. Jahre der 72. Olympiade, 490 vor unserer Zeitrechnung, welcher das Uebergewicht der griechischen Tapferkeit und Kriegskunst über die asiatischen Heerschaaren entschied und die Verherrlichung des athenäischen Namens begann, gab auch der Kunst Gelegenheit, durch ein Werk ihres größten Meisters, des Phidias, zu zeigen, daß ihre Entwickelung vollendet und sie zu freyer Darstellung idealer Gestalten gelangt sey. Phidias bildete von dem der Athene geweihten Zehnten der marathonischen Kriegsbeute die kolossale Bildsäule der Göttinn aus Erz. [4]) Sie stand auf der

(29.)

[4]) Pausanias 1, 28. zu Anf. Vergl. Böttiger, Andeutungen zu 24 Vorlesungen über die Archäologie S. 84. Zwar ist die Zeit, wo das Werk vollendet und aufgestellt wurde, nicht bekannt; doch kann im Allgemeinen, und wo aus andern Umständen nicht das Gegentheil erhellt, angenommen werden, daß um dieselbe Zeit, wo Siege gewonnen wurden, man auch der Götter und der Weihgeschenke gedacht und den Künstlern Auftrag zur Ausführung derselben gegeben habe. In diesem Falle aber ist kein Grund vorhanden, wie Böttiger in dem vortrefflichen

Burg, und ihr Helmbuſch und die Spitze der Lanze waren ſchon

(29.)

Abſchnitte jenes Werkes über die Ideale des Phidias zu thun ſcheint, anzunehmen, daß die marathoniſche Beute bis in die ſpätere Zeit des Phidias ihre Beſtimmung erwartet habe. (1819) Neulich hat auch Hr. Prof. K. O. Müller in der gelehrten und reichhaltigen Abhandlung de Phidiae vita et operibus, Göttingen 1827, die hier zu Grunde liegende Nachricht und Annahme zu erſchüttern und zu zeigen geſucht, dieſes koloſſale Erzbild ſey nicht aus der marathoniſchen Siegesbeute gekommen, und Phidias ſey zur Zeit der marathoniſchen Schlacht noch ein Kind oder Knabe geweſen, S. 17. §. 9. ff.; denn ſo zahlreich ſeyen die Werke der bildenden Kunſt geweſen, an welche ſich die Sage von ihrer Herkunft aus der marathoniſchen Siegesbeute knüpft, daß man, da die Athener damals wenig oder keine Beute gemacht, und wenn ſie dergleichen gemacht, ſie dieſelbe als ein armes und ſchlichtes Volk zu dringenderem Bedürfniſſe nöthig gehabt hätten, zu der Annahme geleitet werde, die Denkmäler ſolcher Siege, welche ſie mit Bundesgenoſſen erfochten, wären von ihrer Eitelkeit abſichtlich auf die marathoniſche That bezogen worden, die ihnen faſt allein gehört. Igitur quae de signis hisce referuntur, intra documenta vanitatis Atheniensium, si verbo uti licet, habenda sunt, quos constat, eo maxime tempore, quo caeteros graecos sibi infensos infestosque habebant, victoriam celebrare maluisse, ab ipsis fere solis partam, quam honori eorum consulere, quorum auxilio bello insequente vicerunt, vel quorum opibus magnifica illa condebant monumenta. Dieſe Anklage attiſcher Eitelkeit beruht aber auf einem ganz nichtigen Grunde von der angeblichen Geringfügigkeit der marathoniſchen Siegesbeute. Dürftig, heißt es, ſey dieſe geweſen: cum Persae ne castra quidem in campo Marathonio posuissent, et in fugam versi statim in naves se conjecissent seq. p. 20. Iſt hier von einem befeſtigten Lager die Rede, wie es Mardonius bey Platäa bezogen hatte, ſo hat der Verfaſſer wenigſtens in ſo fern Grund zu ſeiner Behauptung, als der Befeſtigung nirgends Erwähnung geſchieht; denn daraus, daß ſie nach der Niederlage ſogleich die Flotte ſuchten, folgt natürlich nur, daß ſie in Furcht und Beſtürzung die ſichere Rettung auf den Schiffen dem unſichern Schutze hinter irgend einer Schanze auf feindlichem Boden vorgezogen hätten; indeß, wie dem auch ſey, ein Lager überhaupt mußten ſie doch haben, da zwiſchen ihrer Landung und der Schlacht eine nicht unbeträchtliche Reihe von Tagen verfloß, im Falle man nicht annehmen will, daß die reichen und üppigen aſiatiſchen Weichlinge während der Zeit ohne Zelte unter freyem Himmel zubrachten. Mit den Zelten aber kamen natürlich auch ihre Sklaven, ihre Geräthe, die Pracht der Teppiche, der Becken, der Geſchirre. Was alſo den Siegern nothwendig in die Hände fiel, war der ganze Apparat eines großen aſiatiſchen Heeres, voll Luxus und Ueppigkeit, dazu wohl auch das meiſte der Reiterey Gehörige; denn Niemand wird glauben, daß in

aus großer Ferne den von Sunium Heranſchiffenden ſichtbar.

(29.)

dem Sturm jener Flucht, der wie bekannt das attiſche Fußvolk bis an die Schiffe führte, und die Flotte mit Brand und Untergang bedrohte, ſie Zeit gehabt, ihre Pferde mit allem Zubehör wieder einzuſchiffen. Aber Herodot ſchweigt über die Siegesbeute. Wenn er indeß nicht erzählt, was ſich von ſelbſt verſteht, daß nämlich die Athener bey Marathon Beute gemacht, ſo folgt daraus natürlich nichts gegen die Angabe, welche, viele Denkmäler aus derſelben herleitend, vorausſetzt, daß ſie von Bedeutung zumal für jene arme Zeit von Griechenland geweſen ſey; dazu kommt, daß die Platäer nach Pauſ. IX. 4. den Tempel der Ἀθηνᾶ Ἀρέα, welcher mit Gemälden des Polygnot und Onatas und mit der koloſſalen Bildſäule des Phidias geſchmückt war, aus dem Antheil eben derſelben marathoniſchen Beute gebaut haben, den ihnen die Athener überlaſſen hatten ᾠκοδομήθη δὴ ἀπὸ λαφύρων, ἃ τῆς μάχης σφίσιν Ἀθηναῖοι τῆς ἐν Μαραθῶνι ἀπένειμαν; und der wie vielſte Theil jener Beute wird das geweſen ſeyn? Anliegend das Weitere: quod si praedam nacti essent Athenienses, tum publice pauperes et bellis vexati, certe in usum rei militaris et navalis eam convertere debebant, ſo wollen wir mit ihm weder über die angebliche attiſche Armuth in einer Zeit, wo die Bergwerke des Landes ſchon ergiebig waren, noch über die Kriegsnoth in der Periode ihres heroiſchen Aufſchwungs nach Vertreibung der Piſiſtratiden rechten, wohl aber fragen, wodurch er — nicht beweiſen, ſondern nur — wahrſcheinlich machen will, daß durch irgend ein anderes Bedürfniß die Griechen im Allgemeinen, und die Athener im Beſondern ſich hätten beſtimmen laſſen, gegen die Sitte der ganzen alten Welt, den Göttern ihren Zehnten, die δεκάτη, vorzuenthalten, zumal in ſo früher Zeit, bey noch unerſchütteter Frömmigkeit, nach einer ſolchen Rettung aus offenbarem Untergange und einem Siege, durch den ihr Name mit unvergänglichem Glanze beſtrahlt wurde? Die andere Meynung, daß Phidias damals noch ein Knabe geweſen, von etwa 8 Jahren, S. 19, iſt nicht mehr begründet, als die eben beleuchtete. Sie beruht nämlich auf einer wenigſtens dreyfachen Hypotheſis, daß Ageladas, des Phidias Lehrer, ſich eine Zeitlang in Attika aufgehalten, daß dieſer ſein Aufenthalt nach Ol. 79 falle, S. 16, und daß er damals den Phidias, welcher bis dahin mit Malerey beſchäftigt geweſen, noch als einen Jüngling (Phidiam adolescentem) in ſeiner Kunſt unterrichtet habe. Es wäre nicht ſchwer, dieſe Annahmen der Reihe nach als unhaltbar darzuſtellen; hier genügt folgende Frage. War Phidias zur Zeit der marathoniſchen Schlacht, d. h. Ol. 72, 3, ein achtjähriger Knabe, wie kann er Ol. 79, d. i. 28 Jahre ſpäter, noch ein adolescens, anders als im weiteſten Sinne, genannt werden? und iſt es auch nur wahrſcheinlich, daß dieſer große Meiſter erſt im reifen Mannesalter von 36 Jahren ſich einem Bildhauer in die Lehre gegeben habe? Iſt ferner von ihm, wie nicht zu zweifeln, das koloſſale Palladium aus Gold und Elfenbein Ol. 85, 3 im Parthenon auf-

Nicht viel jünger wird die Bildſäule der Nemeſis ſeyn,

(29.)

geſtellt worden, wie kann er, damals nach des Verfaſſers Berechnung noch in den fünfziger Jahren in dem Schilde der Göttinn ſich als einen greiſen Kahlkopf gebildet haben? was ihm nach Plutarch (Vit. Pericl. c. 31. p. 169 e. vergl. Anmerk. 7) zum Vorwurf gemacht wurde. Genannte Stelle des Plutarch, welche die einzige ſichere chronologiſche Angabe, und, wie man ſieht, eine dem Künſtler gleichzeitige über das Alter des Phidias bietet, indem ſie ihn, Ol. 85, 3, als einen kahlköpfigen Greis bezeichnet, iſt offenbar die Angel, um welche ſich die ganze Unterſuchung über Phidias Zeit und Leben wendet, und mit der ſich die Ueberlieferung, daß er für Athen und Platäa an den Denkmälern der marathoniſchen Schlacht, welche 52 Jahre früher fiel, gearbeitet habe, zumal bei der Breite, welche ſolche Beſtimmungen geſtatten, wohl vereinigen läßt. Der Verfaſſer, welcher die aus Plutarchus Stelle hervorgehende Schwierigkeit zu fürchten ſcheint, entgeht ihr, ſo gut er kann, und wirft ſich dabey in einen Widerſpruch, der durch eine von des Phidias ſpäterer Liebe hergenommene Vermuthung gedeckt werden ſoll. Er ſagt nämlich 518, S. 36: Ea autem species (des Phidias Bild) erat senis calvi vel subcalvi quam certe non induisset Phidias, si juvenis adhuc fuisset bene capillatus. Wozu wohl dieſe Wendung, da ſich doch wohl von ſelbſt verſteht, daß, wenn Phidias jung war, er ſich nicht als alter Kahlkopf bilden konnte? Doch wir ſollen auf den quinquagenarius vorbereitet werden: statuamus fuisse quinquagenarium; seniorem enim fuisse, si cui fortasse placet (wie kann doch hier von irgend Einem, dem ſo etwas gefalle, die Rede ſeyn, wo es ſich allein um Anerkennung einer offenbaren Thatſache handelt?), ne honor capillitii maturius defluxisse videatur, improbabile puto ob amorem Pantarcis seq. Seltſam erſcheint hier honor capillitii und quinquagenarius verknüpft; da die calvities dem hohen Alter vorangehen kann, warum ſoll aus ihr gerade auf einen quinquagenarius geſchloſſen werden, nicht auch auf den quadragenarius? Wird einmal neben dem φαλακρὸς der πρεσβύτης nicht in Anſchlag gebracht, ſo fällt aller haltbare Grund einer Zeitbeſtimmung weg. Wird aber der Begriff des Greiſes, (denn daß πρεσβύτης nicht senior ſondern senex ſey, braucht doch wol nicht erſt erwieſen zu werden) in die Darſtellung aufgenommen, ſo iſt der Widerſpruch gegen Plutarch auch offenbar; denn wo wird je bey den Griechen, und wo überhaupt in den fünfzigern Jahren einer zu den Greiſen gezählt? Was die Liebe des Phidias zu Pantarkes aus Elis anbelangt, welcher Ol. 86 unter den Knaben im Ringkampf in Olympia geſiegt hatte (Pauſ. V. 11.), ſo beruht ſie zunächſt auf einer Sage bey Pauſanias a. a. O. Es war nämlich von dem Künſtler am Throne des Zeus zu Olympia ein ἑαυτὸν ταινίᾳ τὴν κεφαλὴν ἀναδούμενος gebildet worden, und man ſagte dem Pauſanias, er gleiche dem Pantarkes: Μειράκιον δὲ Ἠλεῖον τὸν

welche derſelbe Künſtler für den Flecken Rhamnus aus einem

(29.)

Παντάρκη παιδικὰ εἶναι τοῦ Φειδίου. Man ſieht, daß hier Alles in einer Sage ruht, die in ſich nicht unwahrſcheinlich, und in ihren Theilen zuſammenhängend iſt. Der Verfaſſer benützt ſie mit Gewandtheit und richtigem hiſtoriſchem Sinn zur Beſtimmung der Zeit, in welcher Phidias den Zeus zu Olympia gemacht habe. War Phidias während der Zeit, in welche die Jugendblüthe des Pantarkes fällt, in Elis mit jenem viel umfaſſenden Werke beſchäftigt, ſo ſieht man, wie er eben damals die Neigung zu dem eliſchen Knaben faſſen konnte; und wurde ſein Liebling in der Olympiade, während welcher er am Zeus arbeitete, gekrönt, ſo iſt es ganz in der Ordnung, daß er, darauf bedacht, an dem Throne Beziehungen auf die olympiſchen Spiele zu bilden, in dem ſich die Siegesbinde um das Haupt ſchlingenden Knaben oder Jüngling die Züge des von ihm geliebten Siegers nachahmte. Noch dazu werden die Eleer hierin eine ihnen angenehme Ehrung des einheimiſchen Siegesruhms erkannt haben. Indeß mit der Meldung allein, daß Phidias den Pantarkes geliebt habe, reicht der Verfaſſer zu ſeinem Zwecke noch nicht aus; er muß jene Neigung zu einer Leidenſchaft, zu einer Art von Liebeswahnſinn ſteigern, um auf den Schluß zu kommen, Phidias könne damals noch nicht in hohem Alter geweſen ſeyn, weil er einer ſo heftigen Neigung noch fähig war. Wie aber verfährt er dabey? Es iſt eine von den Kirchenvätern, welche, wie bekannt, in Nachrichten von den Ausſchweifungen auch der berühmteſten „Heiden" unerſchöpflich ſind, gemeidete, und in des Photius Lexikon übergegangene Sage, Phidias ſey ſeiner Leidenſchaft zum Pantarkes ſo wenig Meiſter geweſen, daß er den Namen dieſer ſeiner *παιδικά* (alſo ein *παντάρκης καλός*) auf den Finger des olympiſchen Zeus geſchrieben habe. Einen Augenblick angenommen, die Sache habe ſich ſo verhalten, ſo folgt aus einer ſich in ſolcher Weiſe darſtellenden Liebe durchaus nichts gegen das hohe Alter, und die Sage von Pindar, welcher noch im ſpäteſten Alter jenes glühende Scolion auf den Theorenus dichtete, in deſſen Schooſe die Sage den greiſen Sänger zum Tode ſanft entſchlummern ließ, ſo wie die noch mehr geſicherten Meldungen von Anakreon, den ähnliche Neigungen bis an das äußerſte Ziel des menſchlichen Lebens verfolgten, gehen der eben erwähnten von Phidias ganz parallel. Auch hier reicht es hin, die Friſche des griechiſchen Geiſtes, der noch im ſpäteſten Alter ſeiner Kraft mächtig blieb, und in den lauterſten Werken glorreicher Greiſe, des Aeſchylus, Pindar, Sophokles keine Spur von Schwäche zeigt, und die Landesſitte ſich unbefangen und klar zu denken, um in einer ſo ſpäten Liebe weder etwas Ungewöhnliches noch jener Zeit Anſtößiges zu finden. Indeß, wer berechtigt uns, jene Sage ſofort als gegründet anzunehmen? Die Quellen, aus welchen ſie fließt, ſind durch ihre Beſchaffenheit verdächtig, auch ſchwankt ſie in ihnen hin und her. Photius (S. 482, 19. Dobree) macht den Knaben zum Argiver; der Nazianzener (Carm. amb. 18. T. II. p. 181. ed. Ven.) läßt die Einſchreibung auf den Finger

pariſchen Marmorblock arbeitete, den die Perſer, leichten Sieg

(29.)

der Pallas geſchehen, die beyden andern Kirchenväter Clemens. Alex. Coh. S. 16, 12. Arnob. adv. Gent. VI. 13. auf den Finger des Zeus. Nimmt man nun an, daß durch jene Einſchreibung auf den Finger nichts gegen die Ehrfurcht des Gottes geſchah, und man, ohne eine Statue zu entweihen, dergleichen thun konnte, ſo folgt auch nichts für das Uebermaß der Leidenſchaft, für die Annahme, daß der Künſtler damals noch ein ἐρωτομανὴς geweſen. Wird aber, wie nach der Ehrfurcht, mit welcher Götterbilder betrachtet, und nach den Strafen, mit welchen auch kleinere willkürliche Verletzungen derſelben belegt wurden, nicht anders geſchehen kann, mit dem Kirchenvater angenommen, daß allerdings ein παντάρκης καλὸς an jener Stelle und in ſolcher Abſicht ein ſchwerer Frevel geweſen, wie läßt ſich denken, daß Phidias auf die offene Gefahr der Entdeckung ihn begehen, und daß er nach der Entdeckung der Strafe, ſey es in Elis oder in Athen, entgehen konnte? Auch iſt ein großer Beweis dagegen in der angeführten Stelle des Pauſanias, nicht ſowohl deßhalb, weil er im Allgemeinen dieſer frevelnden Ueberſchrift nicht gedenket, ſondern weil er die ganze Sache von der Liebe des Phidias zum Pantarkes als Sage meldet. Wenn nun die Sage in genannter Inſchrift ihre vollkommene Begründung gefunden hätte, ſo würde Pauſanias, im Fall ſie ihm bekannt war, ihr zu gedenken nicht unterlaſſen haben. Wenn demnach der Verfaſſer S. 37 Anmerk. die Ueberlieferung von dem in Theorenus Schooſe ſterbenden Pindar als unbegründet verwirft, die auch Böckh in der kleinen Ausgabe des Pindar, vom Jahr 1825 S. XVIII., mit einem si verum est, ut ego credo, Theoxeni in gremio defunctum Pindarum, gelten läßt, ſo wird er mit noch größerem Rechte die von Phidias Wahnwitz in jener Leidenſchaft ihr beygeſellen, womit aber feyerlich die ganze Beweisführung zuſammenfällt, aus welcher die ſpätere Lebenszeit des Phidias gegen die frühern Angaben ſollte dargethan werden. So feſt aber war ſein Vertrauen auf ihre Kraft, daß er S. 37 erklärt: Phidiam Olymp. fere LXXIII. natum esse invenimus, quod tempus supra indicavimus, cui aliquot annos fortasse is, cui argumenta proposita laxiora videntur, vel addere vel demere poterit, sed sub bello persico Phidiam jam floruisse, nemo sibi posthac persuaderi poterit. Doch der Verfaſſer hat noch einen andern Grund, weßhalb er den Anfang des Phidias unter die Perſerkriege hinabbringen möchte. Phidias gilt als der Gründer und Vollender der erhabenen Kunſt, große Erfolge dieſer Art aber werden in der Friſche des männlichen Alters erreicht, nicht mehr in der Ermattung des Greiſenalters. Nun vollendet ſich die Kunſt des Phidias im Zeus zu Olympia, und auch deßhalb kann dieſes Werk nicht über die Jahre der hohen Männlichkeit in ſein Greiſenalter gerückt werden. Man wird hier leicht die Uebertragung moderner Anſichten und Wahrnehmungen in das Alterthum erkennen. Wie einer unſerer ältern Dichter ſeinen Kunſt-

hoffend, zum Trophäum auf der Flotte nach Marathon gebracht hatten. [5]) Auch das Bild der Pallas aus Gold und Elphenbein, welches Phidias für den Tempel der Göttiun zu Pellene machte, gehört in jene frühere Zeit, da es nach Pauſanias [6]) für älter gehalten ward, als die ähnlichen Palladien aus Gold und Elphenbein, welche von ihm zu Athen und Platäa, hier aus der

(29.)

genoſſen zuruft: Ihr Dichter denkt an Philomelen! um ſie zu mahnen, nur im Frühlinge der Muſe zu pflegen, weil die ſpätern Jahre der dazu nöthigen Kraft und Energie ermangelten — ſo iſt der Verfaſſer über die bildende Kunſt und ihre Ausübung in ähnlicher Weiſe befangen. Zunächſt möchten wir ihn veranlaſſen, in des Lucianus Schrift über die Gymnaſien die Urſachen und Uebungen zu erwägen, durch welche der Geiſt und Leib jener Alten bis in die fernſten Jahre friſch erhalten wurde, dann aber auch dieſe Friſche der geiſtigen Kraft in den Werken der oben genannten hochbetagten Greiſe wahrzunehmen, des Aeſchylus, des Pindar, des Sophokles, ſo wie des Plato. Gerade die ſpäteſten ihrer geiſtigen Erzeugniſſe, am Schluſſe des ruhmreichſten Lebens und faſt im Uebergang von der Schwelle des höchſten Alters zum Tode geſchrieben, zeigen die am meiſten vollendete Kunſt ihrer Urheber, ohne die geringſte Spur von Mattigkeit, und das Alter nur in der letzten Reife der Gedanken, Anſichten und der Darſtellung. Auch ſind die beyden zuerſt genannten des Phidias Zeitgenoſſen, und die Parallele wird dadurch vollkommen, daß Aeſchylus für die Tragödie und Pindar für die Lyrik daſſelbe leiſteten, was Phidias für die Plaſtik. Ob Phidias unmittelbar nach der marathoniſchen Schlacht, oder mehrere Jahre nach ihr den Auftrag erhielt, von der Siegesbeute für Athen die koloſſale Pallas aus Erz zu gießen, iſt natürlich nicht auszumitteln. Allerdings ſcheint ſie während der Beſetzung der Burg durch die Perſer dort nicht aufgeſtellt geweſen zu ſeyn; dieß aber hindert nicht, ſie damals in Arbeit zu denken. Bey Annäherung der Feinde wurden die Sachen von Werth aus Athen nach Salamis, Aegina und Trözene in Sicherheit gebracht, und was das Kriegesjahr von Salamis und Platäa unterbrochen hatte, konnte der Friede gleich darauf vollenden. Niemand aber wird, nachdem dazu auch nicht der leiſeſte Grund vorhanden iſt, ſich mit Hrn. Prf. K. O. Müller entſchließen, den Künſtler von der Zeit der perſiſchen Kriege und von der Gemeinſchaft des Polygnotus und Onatas zu trennen, zumal wir ihn mit eben dieſen Künſtlern in Platäa zur Ausſchmückung jenes Tempels der Athene Arna beſchäftiget ſehen, der aus derſelben marathoniſchen Siegesbeute gebaut wurde, die ihm den Stoff zu ſeiner Pallas geliefert hat. (1828.)

[5]) Pauſ. 1, 33. §. 2.

[6]) Pauſ. 7, 27. §. 1.

platäiſchen Beute waren gemacht worden. Das ganze Alterthum knüpft an den Namen des Phidias die Vollendung der Kunſt, und es iſt kein Grund zu zweifeln, daß bereits an den Werken ſeiner frühern Jahre ſein Styl und der Aufſchwung ſeines Geiſtes über die alte Form ſichtbar geweſen ſey. [7]) Demnach fällt die Entwickelung der bildenden Kunſt zwiſchen die 50. und 72.

[7]) Wir befinden uns hier zum erſten Mal im Widerſpruch mit Plinius, welcher die Zeit des Phidias zwölf Olympiaden ſpäter ſetzt: utraque (pictura et statuaria) cum Phidia coepit LXXXIV. Olympiade Plin. Hist. Nat. 36. c. 5. S. 4. §. 3. und Floruit autem (Phidias) Olympiade LXXXIV. derſ. H. N. 34. c. 8. S. 19. zu Anf. Damals ward am Parthenon gearbeitet, bey deſſen Bildſäule ſich Phidias als Greis und Kahlkopf am Schilde angebracht hatte. Vergl. Plutarch in Vit. Periclis c. 31. ἐν τῇ ἀσπίδι . . αὐτοῦ τινα μορφὴν ἐνεύπωσε, πρεσβύτου φαλακροῦ, πέτρον ἐπερμένου κ. τ. λ. Man ſieht alſo, daß Plinius nur die äußerſte Zeit vom Künſtlerleben des Phidias bezeichnet, zu dem jene Nachricht von der marathoniſchen Pallas den Anfang gibt. Das Unbequeme ſolcher Bezeichnung vermehrt in dieſem Falle der Umſtand, daß Meiſter der frühern Zeit, wie Hegias und Kritias, deren Alter höchſtens mit der Jugend des Phidias zuſammentraf, nun, nachdem einmal dieſer in die 84. Ol. herabgeſtellt iſt, ihm dahin folgen und zu einer Zeit leben müſſen, wo ſie längſt geſtorben waren. Doch von dieſen beyden nachher. Hier iſt aber der Ort, uns im Allgemeinen über die Beſtimmung der Zeit, in welcher die Künſtler der verſchiedenen Epochen und Schulen gelebt haben, zu erklären, da wir hierauf in der Folge nicht ſelten zurückkommen müſſen, und dieſer Punkt unſtreitig der ſchwierigſte der ganzen Kunſtgeſchichte iſt.

Die Nachrichten, welche ſich an die Werke der alten Meiſter knüpfen, an die Siege zu Feld und beym Feſtkampf, zu deren Verherrlichung ſie arbeiteten, ſtehen nicht || ſelten in geradem Widerſpruche mit dem, was Plinius über ihre Zeit enthält. Heyne hat in ſeinen Abhandlungen „Ueber die Künſtlerepochen beym Plinius“ in der Samml. antiquar. Aufſ. 1. St. S. 165. ff. und Artium Tempora in Opuscul. academ. T. V. p. 338. seq. geſucht, die Verwirrung zu löſen, und nach vielen nützlichen Arbeiten der Nachfolger Heyne's in dieſem Fache bemühte ſich noch in den letzten Jahren der gelehrte und geiſtvolle Ueberſetzer von „Luigi Lanzi über die Sculptur der Alten“ (Prof. Ad. G. Lange in Schulpforte) in den Zugaben zu jener Abhandlung die Widerſprüche hierin, und die Grundſätze, nach denen ſie zu heben, darzulegen. — Nach der Erſcheinung dieſer Schrift hat der Hr. Graf Clarac in Paris ſeiner Description des Antiques du

Olympiade, ihren Gang von den letzten Dädaliden bis auf das erste kolossale Werk des Phidias in 27 Olympiaden oder 108 Jahren vollendend.

Die Männer, welche sich in diesem Zeitraume durch Ausübung und Förderung der Kunst auszeichneten, hängen fast alle mit uralten Werkstätten zusammen, indem sie aus den Schulen der ältesten Meister entweder selbst hervorgingen, oder durch

Musée royal Par. 1820 sehr stark angefüllte Tabellen über die Chronologie der griechischen Künstler beygegeben, die wegen Akrisie und Unkunde wenig brauchbar sind. Nicht viel besser sind die von Heinrich Meyer zu seiner Kunstgeschichte herausgegebenen gerathen, und werden von denjenigen, durch welche Sillig seinen Catalogus artificum bereichert hat, an Reichthum und Genauigkeit weit übertroffen.

Die Basis bildet allerdings, was sich aus Geschichte der Staaten und der Festspiele in Bezug auf die Kunstwerke erhalten hat, und die Wirksamkeit der Künstler an die merkwürdigen Thaten und Männer ihres Zeitalters anknüpft. In so fern muß Pausanias, welcher überall hierauf zurückweiset, als Hauptquelle betrachtet werden, ungeachtet seine Nachrichten, wie die Kunstwerke selbst, nur zerstreut sind, nicht Plinius, der meist Zahlen und Namen ohne Gewähr zusammenstellt. Dazu kommt, daß Pausanias die Sage von den Künstlern mit den Werken, welche man für die ihrigen ausgab, vergleichen und nach seiner ausgezeichneten Kunstkenntniß würdigen konnte, während Plinius seinen uns unbekannten Vorgängern ohne Wahl nachgeht. Zwar wird die Kunstkenntniß des Pausanias durch Manche, welche von ihr in der Archäologie leben, in Zweifel gezogen, und Herr Hirt fragt in seiner Anzeige dieses Werkes S. 243. in Bezug auf ihn: ob es je einen trocknern, für die eigentliche Kunst weniger empfänglichen Alterthümler hätte geben können. — „Allerdings" könnte man darauf antworten, und Jeder würde sich sagen, wer gemeint sey; doch Pausanias würde dadurch mit einem Tadel belegt, den nur moderner Hochmuth gegen ihn aufgebracht hat; auch bedarf es hier seiner Rechtfertigung als eines Kenners der Werke, die er sah und beschrieb, nicht, wo zunächst von dem Chronologischen die Rede ist. Zwar wurden die Kunstwerke nicht gerade im Jahre des Sieges, den sie verherrlichten, aufgestellt; aber besprochen und bedungen wurde doch in der Regel gleich nach erlangtem Siegesruhm das Denkmal, und so kann das Siegesjahr auch als das der Geburt des zu seinem Ruhme bestimmten Bildes gesetzt werden, wenn dieses gleich oft Jahre später erst vollendet und aufgestellt wurde. In der Zeit aber, worin ein Künstler mit öffentlichen Arbeiten beehrt wurde, blüht er, und die Frage,

Zöglinge derſelben gebildet waren. Wir werden deßhalb die Nachrichten, welche von ihnen zu geben ſind, an die ältere Sage von Kunſt und Kunſtübung anknüpfen.

Höchſt mangelhaft ſind über die Zeit vor Phidias die Kunſtnachrichten aus Athen. Daß hier eine aus Aegypten mit dem

ob jene auch ſeine beſten und vollendetſten waren, kann füglich auf ſich beruhen.

An jene Nachrichten ſchließen ſich die von der Folge der Künſtler auf einander, die oft in langen Reihen fortlaufenden Kunſtgenealogien der einzelnen Schulen. Bey der Sorgfalt, mit welcher die Nachrichten hierüber in den Kunſtſchulen, wie ſpäter in den philoſophiſchen die von Folge der Philoſophen, fortgepflanzt wurden, bildet dieſe Genealogie oft einen ſehr willkommenen Leitfaden, die Zeit eines Künſtlers wenigſtens annähernd zu beſtimmen. Die Verwerfung, welche neulich Karl Müller in ſeinem vortrefflichen Werke Aegineticorum liber über dieſe Stammliſten ausgeſprochen hat (p. 105. id genus computationis acutior historicae artis crisis aliquando stirpitus extirpabit), iſt von keinem haltbaren Grunde unterſtützt. Schwankend bleibt freylich die nähere Beſtimmung, wie weit der Lehrling vom Meiſter der Zeit nach entfernt ſtehe, da derſelbe Meiſter wohl dreyßig bis vierzig Jahre lang Schüler aus ſeiner Werkſtätte entlaſſen kann. Doch iſt hier, wie bey dem Menſchenalter, leicht eine Mittelzahl zu beſtimmen, und wie man für jenes 8 Olympiaden oder 32 Jahre (wie es ſcheint nach der Heſiodiſchen Vorſchrift über die Zeit des Heirathens *Μήτε τριηκόντων ἐτέων μάλα πόλλ' ἀπολείπων Μήτ' ἐπιδεὶς μάλα πολλά* E. κ. H. 695.) annimmt, || ſo wird man für ein Kunſtalter, um mich des Ausdruckes zu bedienen, wenn nicht von Vater und Sohn die Rede iſt, etwa 5 Olympiaden annehmen können, da hier die frühere Jugend nicht in Anſchlag kommt und mit 3 bis 4 Olympiaden in Abzug muß gebracht werden.

Gegen dieſe durch den überlieferten Urſprung der Kunſtwerke und die Kunſtgenealogien feſtgeſetzten Zeitbeſtimmungen ſtreiten nun in vielen Fällen die Angaben des Plinius. Hier ſind ſelten hiſtoriſche Thatſachen, ſondern meiſt Reihen von Künſtlern, die in einer beſtimmten Olympiade ſollen gelebt haben. In manchen Fällen läßt ſich das Unwahre oder Flüchtige darin mit Händen greifen, wie wenn Ageiadas nach Phidias, und mit dieſem in Eine Reihe Skopas geſtellt, oder Prariteles einmal in die 104te Olympiade geſetzt und dann wieder als Verfertiger von Bildſäulen genannt wird, die Xerres in der 75ſten Ol., 116 Jahre früher, aus Athen entführt hat, oder wenn er den Pyrrhus, des Achilles Sohn, mit dem Epirotenkönige dieſes Namens verwechſelt, und dadurch den Hegias von der Seite des Phidias, als deſſen Nebenbuhler er ihn nennt, eben-

Dienst des Hephästos, der Athene und des Apollo Patroos herübergebrachte Werkstätte der ältesten Kunst, welcher die Sage den Dädalus an die Spitze stellt, blühte, ward in der ersten Abhandlung nachgewiesen. [1]) Wie überall die mit den eingewan-

(31. 32.)

falls zum Prariteles herabbringt. Gleichwohl sind seine Nachrichten nicht unbedingt zu verwerfen. Offenbar hat er die Zeitbestimmungen nicht selbst herausgebracht, sondern aus anderen genommen, wahrscheinlich aus Chronisten, (Vergl. Heyne in den antiquar. Aufsätzen S. 177 ff.) und aus Schriftstellern über die alten Künstler. Seine Listen erscheinen deßhalb als Ergebnisse von Forschungen, die mit vielen für uns verlornen Mitteln angestellt wurden. Es fragt sich also, wie sie mit jenen Nachrichten aus der ersten Hand zu vereinigen sind? Was als Flüchtigkeit des Plinius, als Widerspruch mit sich selbst, wo er aus verschiedenen Quellen Verschiedenes aufnahm, zu bezeichnen kommt, ist bald herausgefunden; Zahl und Name sind zuweilen offenbar, verdorben und verstellt. So steht H. N. 34. c. 8. S. 19. zu Anf. Skopas am unrechten Orte unter Ol. 78, der H. N. 36. c. 5. S. 4. §. 7. mit Recht erst nach Prariteles auftritt, während dort, wie überhaupt im ganzen Plinius der große Name des Aegineten Onatas nicht gefunden wird. Dadurch wird wahrscheinlich, daß er dort entweder ΣΚΟΠΑΣ statt des ihm vielleicht unbekannten ΟΝΑΤΑΣ aus seinem Original auszog, oder in diesem schon der Name verdorben war. Aehnliches läßt sich von Hegias und Hegesias annehmen. Endlich wird man oft darauf geleitet, eine Verbindung von spätern und frühern Künstlern unter demselben Namen anzunehmen, und diese wieder in mehrere Personen, welche zu verschiedenen Zeiten auf verschiedene Art ihre Kunst ausübten, zu zerspalten. Nichts ist gewöhnlicher, als die Wiederkehr desselben Künstlernamens; nicht nur die symbolischen, wie Dädalus, Euchir, verdoppeln und verdreyfachen sich, sondern auch die zufälligen, wie Kallon, Polykletus, Pythagoras, gehören mehreren an, und oft ist es nur eine flüchtige Notiz, aus der wir dieses wissen. Wo demnach die Nachrichten über Zeit und Kunst sich widerstreiten, ist es öfter das Gerathenste, mehrere Künstler unter demselben Namen verborgen anzunehmen. Dieses Mittel, das wir zum Schutze des Plinius bey Kanachus und Ageladas angewendet haben, ist um so gefahrloser, da zu jener Zeit die Kunst in vielen Geschlechtern erblich fortging, und es griechische Sitte war, || dem Enkel den Namen des Großvaters zu geben. Wie leicht dann bey Künstlern, deren Andenken sich allein an ihren Werken festhielt, Verwechslung und Verbindung verschiedener Namen eintreten konnte, leuchtet von selbst ein; indeß ist und bleibt es ein Behelf in der Noth, und seine Anwendung, außer einer festen Schranke oder zu oft versucht, kann es leicht als ein leidiges erscheinen lassen.

[1]) Vergl. S. 42. der Abh. und die 16. und 28. Anmerk.

derten Gottheiten angekommene Einsicht und Sitte, so ward in diesem Falle auch die neugewonnene Kunstübung als ihr Geschenk betrachtet, und unter ihren Schutz gestellt. Darum lehrt Pallas Athene den attischen Dädalus seine Kunst, [9]) und wird noch in späterer Zeit als Ergane oder Werkmeisterinn verehrt. In der ältesten Stammeintheilung von Athen erscheint eine Zunft der Dädaliden vom Stamme der Argaden oder Gewerktreibenden, [10]) und es ist ganz der alten Stammverfassung besonders aber jener attischen, nach morgenländischem Vorbild gestalteten, eigen und gemäß, daß hier die Kunst in ununterbrocheuer Folge von Vater auf Sohn übergeht und forterbt. Gleiche Bewandtniß wird es auch anderwärts mit der im Handwerk begriffenen Kunst haben, wo sich ihr Ursprung an Stammeintheilung und bestimmte Geschlechter anschließt; doch findet sich von attischen Dädalideu in früherer Zeit nur Ein Künstler genannt, und auch dieser ist nicht älter als Dipdnus und Scyllis aus Kreta, Endöus, [11]) dessen Pallas aus Elphenbein noch die Neigung

(32.)

9) Hyginus Fab. 39. Daedalus, Euphemi (l. Eupalami) filius, qui fabricam a Minerva dicitur accepisse. Die Kunst des Erzes kam von Hephästos; daher beyde als Vorsteher aller Kunstarbeit schon bey Solon: Ἄλλος Ἀθηνείης τε καὶ Ἡφαίστου πολυτέχνου Ἔργα δαεὶς, χειρῶν ξυλλέγεται βίοτον. Fragm. V. 49. ed. Brunck, wo übrigens die Kunst allein auf Erwerb beschränkt und als Handwerk geachtet wird.

10) Vergl. Böckh über die älteste Stammeintheilung in Attika vor dem Index lectionum für das Sommersemester 1812 der Berlin. Universität, und dort auch S. 3. die merkwürdige Aeußerung dieses durch Tiefe und Besonnenheit der Forschung ausgezeichneten Gelehrten: Hoc certe institiari neminem oportuit, priscae Graeciae eadem fere quae Orientis instituta reperiri tam in rebus profanis quam in divinis.

11) Vergl. Anmerk. 38. III. S. 21 zur ersten Abh. Die Stellen, welche über sein Alter entscheiden, sind Paus. 1, 26. §. 5. Τούτου καθήμενόν ἐστιν Ἀθηνᾶς ἄγαλμα, ἐπίγραμμα ἔχον ὡς Καλλίας μὲν ἀνάθειη, ποιήσειεν δὲ Ἔνδοιος, und der Schol. zu Arlstoph. Vögeln V. 284 ὁ πρῶτος γοῦν Καλλίας, Φαινίππου παιδός ἐστιν, ὁ νενικηκὼς ἵππῳ τὴν τετάρτην καὶ πεντηκοστὴν Ὀλυμπιάδα, indem man den Endöus nicht tiefer herab auf den zweyten Kallias und den peloponnesischen Krieg bringen

des Augustus auf sich richtete und als alterthümliche Zierde des römischen Marktes nach Italien geführt wurde. Ob nun aber in Attika ursprünglich auch Andere die Kunst des Dädalus ausgeübt haben, oder ob diese auf die Geschlechter, welche seinen Namen trugen, beschränkt blieb, und, war dieses der Fall, wann eine solche Beschränkung aufhörte und die Reihe der Dädaliden unterbrochen, oder geschlossen ward, sind Fragen, auf welche der Mangel an Nachrichten die Antwort unmöglich macht. Merkwürdig ist, daß noch Sokrates, der bey Plato und Xenophon öfter seiner Abkunft von Dädalus gedenkt, Anfangs Bildhauer war. [12]) Pausanias sah von ihm noch den Hermes und die

(32.)

kann, und am füglichsten den ältesten, den Gründer der Größe seines Hauses, zum Geber jenes kostbaren Weihgeschenkes macht, auch ohne besondern Grund nicht zur Annahme berechtigt ist, daß es früher gemacht und später geweiht worden sey. Endöus wird dadurch zum Zeitgenossen jenes Kallias und durch die 52ste Olympiade, welche für diesen als ein fester Punkt hervortritt, auch des Dipönus und Scyllis. Ueber das Haus des Kallias vergl. Perizonius zu Ael. Varr. hist. 14, 16. und Böckh über die Staatshaushaltung der Athenienser 2. B. S. 15 ff. Wenn die Aphrodite, welche Kallias auf die Burg geweiht hatte, ein Werk des Kalamis war, wie Paus. 1, 23. §. 2. meldet, so gehörte sie dem zweyten Kallias, dem Enkel des ersten.

[12]) Σωκράτης Σωφρονίσκου μὲν ἦν υἱὸς λιθουργοῦ Diogen. Laert. I. II. Vit. Socrat. zu Anf. Sowohl dadurch, als daß nach derselben Stelle bereits Timon den Sokrates einen λιθοξόος nannte, ist dieser Umstand und zugleich die Meinung derer, die ihm Bildsäulen beylegten, hinlänglich befestiget. Auch Lucianus Nigr. 13. Opp. T. I. p. 18. bezeichnet ihn als ὑπὸ τῇ ἑρμογλυφικῇ τραφείς. Vergl. daselbst die Anmerk. von T. Hemsterhuis. Sokrates ward Ol. 77. 4. zwey und zwanzig Jahre nach der marathonischen Schlacht geboren. Sophroniskus rückt also bis Ol. 69. 4 unter die Meister der altattischen Schule hinauf. Des Sokrates Halbbruder von seiner Mutter Phänareta her hieß Patrokles. Plat. Euthyd. Opp. T. I. p. 297. E. Ist dieses, wie Hemsterhuis a. a. O. vermuthet, derselbe, den Plinius H. N. XXXVII. 8. unter den Künstlern der Ol. XCV. aufführt (die Zeit desselben stimmt zum Wenigsten mit jener Olympiade), so hätten wir ein neues Glied in dieser Familie von Plastikern, die wenigstens durch Sophroniskus zu den Dädaliden gehört hat, und dann wohl auch durch den andern Ehemann der Phänareta, den Chäredemus, den Vater jenes Patrokles, mit ihnen zusammenhing; denn Ehen wurden in der Regel inner-

Huldgöttinnen am Eingange der Burg aufgeſtellt. [13]) Dieſelbe Kunſt wurde von ſeinem Vater Sophroniskus aus der Zunft der Dädaliden noch unter den Meiſtern der altattiſchen Werkſtätte ausgeübt, und ſo hindert nichts, ſie als ein in dieſem Hauſe ſeit der älteſten Zeit überliefertes Erbſtück anzuſehen, das erſt von den Söhnen des Sokrates aufgegeben ward.

Aus der Zeit der ſich entwickelnden Kunſt zwiſchen Endöus und Phidias werden nur wenige attiſche Künſtler genannt. Welchem Zeitalter Peiſias angehöre, von dem im Rathhauſe der Fünfhundert ein Bild des Berather Zeus aus Holz und ein Apollo ſtand, iſt nicht zu beſtimmen; [14]) doch deuten Holzbilder,

haib der Sippſchaft geſchloſſen. Nicht nur alter Gebrauch, gemeinſame Opfer und was ſonſt in jener Zeit die Freundſchaften (im alten Sinne des deutſchen Wortes) politiſch zuſammenhielt, bannte gleichſam die Plaſtik in die Folge derſelben Geſchlechter, ſondern auch der hier natürliche Neid, das κεραμεὺς κεραμεῖ φθονέει καὶ τέκτονι τέκτων. Man will die Fertigkeit, welche Gewinn und Ehre bringt, nicht gern Fremden mittheilen, noch weniger ſich von ihnen übertreffen laſſen, ſondern die Kunſt den eigenen Kindern als Theil des väterlichen Erbes bewahren. Der junge Lucian, welcher zum Bildhauer beſtimmt, bey ſeinem Oheim in die Lehre geht und wegen Schläge ihm entläuft, klagt, gleichviel ob mit Recht, ſogar dieſen ſeinen Verwandten an ὅτι ὑπὸ φθόνου ταῦτα ἔδρασε, μὴ αὐτὸν ὑπερβάλωμαι κατὰ τὴν τέχνην und findet bey der Mutter Glauben genug, a. a. O. 4. Zum Beweis aber, wie auch in ſo ſpäter Zeit dieſe Kunſt in den einzelnen Familien feſthielt, dienet die Meldung daſ. 7, daß ihm die Ἑρμογλυφικὴ τέχνη οἰκεία τε καὶ συγγενὴς οἴκοθεν ſey; ὅτε γὰρ πάππος σου . . . λιθοξόος ἦν καὶ τῷ θείῳ ἀμφοτέρῳ καὶ μάλα εὐδοκιμεῖτον. Wenn Hemſterhuis in der Anmerk. daſ. glaubt, die λιθοξόοι, λιθουργοὶ ſeyen weniger als Bildhauer, denn als Steinmetzen zu denken, ſo irrt er. Die von ihm angeführten Stellen beweiſen das Gegentheil, und, was ihm entgangen iſt, ſogar Phidias wird ein σοφὸς λιθουργὸς genannt. Aristot. Ethii. Nicon. VI, 7.

[13]) Pauſan. 1, 22. §. 8. u. 9, 35. am E. Vergl. Plinius H. N. 36. c. 4. S. 4. §. 10, daſelbſt Harduin. und Junius in Catal. Artif. s. v. Socrates p. 200.

[14]) Pauſan. 1, 3. §. 4. Doch iſt aus den Worten des Pauſanias Βουλαίου δὲ ἐν αὐτῷ κεῖται ξόανον Διὸς καὶ Ἀπόλλων, τέχνη Πεισίου nicht ganz klar, ob ihm nur der Apollo, oder auch der Zeus zugeſprochen wird. Den eben dort genannten Lyſon, von welchem in jener Curia ein

wenn nicht ausdrücklich ein ſpäterer Meiſter genannt wird, auf ein höheres Alter zurück. Von Antenor wiſſen wir nur, daß er die erſten Bildſäulen gemacht, welche die Athenäer dem Har-

(33.)

Bild des attiſchen Demos ſtand, führt Plinius H. N. 34. c. 8. S. §. 19. 34. in einer langen Liſte von Künſtlern auf, die Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opferer gemacht haben. Dieſe Mannigfaltigkeit untergeordneter Kunſtgegenſtände deutet auf ſpätere Zeit. In derſelben Reihe ſteht auch Enchir, bey Pauſanias 8, 14. §. 7. *ἀνὴρ Ἀθηναῖος Εὔχειρ ὁ Εὐβουλίδου* als Urheber eines Hermes aus Marmor zu Phenea, und wird alſo trotz ſeines ſymboliſchen Namens von der alten Werkſtätte auszuſchließen ſeyn; ob auch ſein Vater Eudulides, welcher nach Pauſ. 1, 2. §. 4. im Gymnaſium des Hermes die Bildſäulen der Athene Pâonia, des Zeus, der Mnemoſyne, ja der Muſen und des Apollo, Werke ſeiner eigenen Kunſt, geweiht hatte, bleibt dahingeſtellt. Doch ſind Weihgeſchenke von nicht weniger als dreyzehn Bildſäulen, und von einem einzelnen Bürger kaum Sache der ältern Kunſtzeit, die in ihren Mitteln mehr beſchränkt und in ihren Gaben ſparſamer war. Dazu kommt, daß als ein berühmtes Werk von ihm bey Plinius XXXIV. 8, 12. ein digitis computans angeführt iſt, einer in ihren Stoffen und Mitteln offenbar ſchon raffinirenden und darum ſpäteren Kunſt angehörig. Gleicher Zweifel waltet über Simon, (wie Sylburg zu Klemens Alex. S. 816. ſtatt Sikon ſchreibt) den Sohn des Eupalamus, deſſen Clemens Alex. Protrept. S. 31. A. Sylb. mit dieſen Worten Erwähnung thut: *ἀλλ' ὅπως μή τις ὑπολάβῃ καὶ ταῦτά με ἀγνοίᾳ παρεῖκέναι, παραθήσομαι, τοῦ Μορύχου Διονύσου* (lies *Διός*) *τὸ ἄγαλμα Ἀθήνησι, γεγονέναι μὲν ἐκ τοῦ φελλέως* (lies *φελλέως*. Vergl. Steph. Byzant. s. v. *φελλεύς* p. 737. Berkel) *καλουμένου λίθου* (von Marmor aus dem Phelleus in Attika), *ἔργον δὲ εἶναι Σίμωνος τοῦ Εὐπαλάμου ὥς φησι Πολέμων ἔν τινι ἐπιστολῇ.* Die Umſtände, mit denen die Nachricht gegeben wird, als Beweis beſonderer Kenntniß und mit Bezug auf einen eigenen Gewährsmann für dieſelbe, dann der Platz, welchen dieſe Bildſäule zwiſchen uralten Palladien und dem Dipönus und Scyllis einnimmt, machen allerdings wahrſcheinlich, daß hier von einem alten Werk und von Simon, als einem der früheſten Meiſter, geredet wird. Auch leitet ſeines Vaters Name *εὐπάλαμος* darauf, der, einem Künſtler ſehr paſſend, wohl andeutet, daß auch der Vater Plaſtiker war, zumal, ſo weit mir bekannt ohne Ausnahme bey untergeordneten Künſtlern der Vater nur dann, wenn er ebenfalls Künſtler war, bekannt blieb und genannt wird. Nun iſt Eupalamus zugleich der Name, der dem Vater des Dädalus ſelbſt beygelegt wird, und ſo ſcheint es, daß die Familie des Simon und Eupalamus gleich der des Sokrates und Sophroniſkus zu dem Geſchlechte der attiſchen Dädaliden gehört hat.

modius und Ariſtogeiton errichteten. [15]) Dieſes geſchah zwey Jahre nach Vertreibung der Piſiſtratiden, und dadurch wird ſeine Zeit auf Ol. 67. 4. feſtgeſtellt.

Nächſt ihm treten in Attika Hegeſias, den Plinius und Pauſanias Hegias nennen, und Kritias in bedeutender Eigenthümlichkeit auf. [16]) Lucian bezeichnet ſie als Meiſter der alten Werk-

[15]) Pauſ. 1, 9 §. 5. Hipplas wird aus Athen vertrieben. Ol. 67, 2. Das Jahr, in welchem die Bildſäulen aufgeſtellt wurden, bezeichnet Plinius H. N. 34 c. 4 S. 9. Hoc actum est eodem anno, quo et reges Roma pulsi. Rom wurde von den Königen befreyt Ol. 67. 4, zwey Jahre nach der Befreyung von Athen, und dieſes Jahr paßt alſo vollkommen zur Aufſtellung von Bildſäulen, die gleich nach dem Sturz der Piſiſtratiden beſtellt ſeyn konnten. Uebrigens vergleiche man über die den beyden Tyrannenmördern zu verſchiedenen Zeiten errichteten Bildſäulen die reichhaltige Schrift von Köhler: „Die Ehre der Bildſäulen.“ München 1818. S. 4 u. ff.

[16]) Um die ſehr verworrenen Nachrichten über dieſe Künſtler zu ordnen, beginnen wir von der Stelle des Plinius H. N. 34 c. 8 S. 5 §. 19 aemuli eius (Phidiae) fuere Alcamenes, Critias, Nestocles, Hegias, wo wir gleich von Vorn herein bemerken, daß nicht im Allgemeinen von den Nebenbuhlern des Phidias die Rede ſeyn kann, weil dann am wenigſten Polyklet fehlen dürfte, auch nicht von Zeitgenoſſen im Allgemeinen, weßhalb man, wohin auch die Namen Alkamenes, Kritias, führen, hier eine Reihe attiſcher Künſtler, die zur Zeit des Phidias lebten, anzunehmen veranlaßt wird. Der Begriff von Aemulus iſt im Griechiſchen für die Proſa ἀντίτεχνος (die Dichter haben συνέριθος). Unſer Nebenbuhler iſt von ſtrengerem Sinn als die beyden genannten Ausdrücke, die überhaupt von Kunſtgenoſſen gebraucht werden, unter denen freylich, wie man ſagt, gemeiniglich das eben erwähnte κεραμεὺς κεραμεῖ bewährt gefunden wird. — Der ſonſt unerhörte und aller griechiſchen Analogie ermangelnde Name Nestocles iſt durch Junius im Catal. Artif. v. Critias alter p. 57, dem A. Lange a. a. O. S. 80, K. O. Müller a. a. O. S. 102 Anm. p) u. A. beygetreten, glücklich entfernt. Junius lieſt Critias Nesiotes, unter welchem Beynamen ihn auch Lucian anführt, einmal Rhetor. praecept. c. 9. Opp. T. III. p. 9. ed. Reitz. εἶτά σε κελεύσει ζηλοῦν ἐκείνους τοὺς ἀρχαίους ἄνδρας, ἑωλα παραδείγματα, οὐ ῥᾴδια μιμεῖσθαι, οἷα τὰ τῆς παλαιᾶς ἐργασίας ἐστίν, Ἡγησίου καὶ τῶν ἀμφὶ Κράτητα καὶ Νησιώτην (wo ſchon Solanus Κριτίαν aus Handſchriften aufgenommen und καὶ getilgt hat; es iſt Κριτίαν τὸν νησ. zu leſen) ἀπεσφιγμένα καὶ νευρώδη καὶ σκληρὰ καὶ ἀκριβῶς ἀποτεταμένα ταῖς γραμμαῖς. Vergl. denſ. Philops. c. 18. Opp. III. p. 46. ἐν οἷς καὶ τὰ Κριτίου τοῦ Νησιώ-

Werkſtatt, und nennt ihre Bildſäulen geſpannt, nervigt, hart und nach feſten Linien ausgeſtreckt. Aehnliches urtheilt von Hegeſias auch Quinctilian. Seine Werke und die des Aegi-

Νησιώτου πλάσματα ἑστηκεν οἱ τυραννοκτόνοι· doch läßt ſich noch fragen, ob nicht der flüchtige Sammler der Historia naturalis aus dem Griechiſchen Κριτίας ὁ Νησιώτης, was er vor ſich hatte, Critias Nestocles ſelbſt herausgeleſen hat; denn ſchwerlich würde er, das Wort als einen von der Inſel genommenen Beynamen erkennend, es ohne Ueberſetzung oder Erklärung, als ob es ein nomen proprium wäre, in griechiſcher Form gelaſſen haben. Nun aber nennt Pauſanias an zwey Stellen, wo er des Kritias gedenkt, Pauſ. 1, 9. §. 5 u. 1, 23. §. 1. ihn ohne dieſen Beynamen, und an einer andern, Pauſ. 6, 3. §. 2, wo er von ſeinen Schülern berichtet, den Attiker. Iſt hier ein anderer als der Eiländer gemeint? So glaubt mit Mehrern Karl Müller Aegin. S. 102, der es kaum zweifelhaft findet, daß der Eiländer ein Aeginete geweſen. Der Grund vom Styl ſeiner Werke iſt bey der großen Dunkelheit, die über dem Unterſchiede des Attiſchen und des Aeginetiſchen in der alten Kunſt liegt, nicht ſtatthaft, und es ließe ſich gar nicht einſehen, warum dann Kritias, wie alle ſeine Kunſtgenoſſen von Aegina, nicht ein Aeginete, ſondern mit dieſem allgemeinen Namen genannt würde. Dazu deutet bey Pauſanias nichts auf einen doppelten Kritias; denn daß er ihn in der andern Stelle einen Attiker nennt, geſchieht nicht, weil er noch einen zweyten dieſes Namens, den Eiländer, im Sinne hatte, ſondern im Bezug auf ſeine dort angegebenen Schüler aus Sikyon und Korkyra. Da nun Pauſanias nur Einen Kritias kennt, dieſer aber als Urheber der Bildſäulen der Tyrannenmörder Pauſ. 1, 9. §. 5. derſelbe ſeyn muß, den Lucian Philopſ. a. a. O. als νησιώτης und Urheber derſelben Bilder bezeichnet, ſo kann nur noch die Frage ſeyn, wie derſelbe zugleich Eiländer bey Lucian und Attiker bey Pauſ. heißen könne? Schon die Allgemeinheit der Benennung νησιώτης führt darauf hin, daß er von keiner beſonders gerechneten und genannten Inſel ſtammte, alſo höchſt wahrſcheinlich aus einem der kleinen Eilande, die um Attika lagen und zu Attika gezählt wurden, darunter die Inſel des Patroklus, die der Helena (nach Strabo 9. S. 612. A. unbewohnt) und andere: Νῆσοι δὲ Ἀθηναίοις οὐ πόρρω τῆς χώρας εἰσὶν· μία μὲν Πατρόκλου καλουμένη . . . . ἄλλη δὲ ὑπὲρ Σουνίου . . . . καὶ . . . ὄνομά ἐστιν Ἑλένη (lies Ἑλένης) τῇ νήσῳ, Pauſanias 1, 35. §. 1. Vergl. Strabo 9. S. 610. B. ff. Aus einer derſelben gebürtig konnte er zugleich Eiländer und Attiker ſeyn. (1819.) — Soweit über dieſen Punkt die erſte Ausgabe. Herr Prof. Müller ſagt hierauf in der oben angeführten Beurtheilung XXXVIII. Bd. S. 276, „daß Kritias, der Attiker und der Inſelbewohner, Eine Perſon ſey, davon hat der Verf. auch den Rec. überzeugt. Letzterer glaubt aber jetzt den Beynamen

neten Kallon ſeyen noch zu hart und den tuscaniſchen ähnlich. Von ihm werden unter den namhaften Werken eine Pallas und ein Pyrrhus, wahrſcheinlich der Held und die

(35.)

des νησιώτης mit großer Wahrſcheinlichkeit auf die Kleruchie in Lemnos deuten zu können. Auch Phidias Schüler, Alkamenes, wird zugleich νησιώτης und Λήμνιος genannt.“ Wo aber wird dieſer große Bildhauer Ἀλκαμένης ὁ νησιώτης genannt, und wo Λήμνιος? Erſtere Bezeichnung iſt mir wenigſtens unbekannt, letztere findet ſich allein in dem wortkargen Artikel des Suidas Ἀλκαμένης. ὄνομα κύριον. Λήμνιος; wer aber verbürgt uns, daß hier gerade der Bildhauer gemeynt ſey; und will man den Namen hier ſeines Ruhmes wegen a potiori als den Künſtlernamen gelten laſſen, ſo gilt es nun auch über den Vorſchlag des Iſack Voſſius bey Junius in C. A. h. voce p. 10. hinweg zu kommen, der Λήμνιος d. i. ὁ ἐκ τῶν Λημνῶν lieſt. Denn daß Alkamenes ein Athenäer war, alſo von einer Kleruchie her kein Lemnier genannt werden kann, geht aus Plinius XXXVI. 2c. mit Beſtimmtheit hervor, wo das ἀγών zwiſchen Agorakritus aus Peros und des Alkamenes bey den Venusbildern gedacht und geſagt wird, vicitque Alcamenes, non opere sed suffragiis civitatis contra peregrinum suo faventis. Auch iſt die Bezeichnung νησιώτης ſo ſtät und feſt, daß ſie Keiner tragen kann, der nicht ein Inſulaner, d. h. auf einer Inſel geboren und dort einheimiſch iſt oder geweſen war. (1828.)

Daß die Bildſäulen des Harmodius und Ariſtogeiton aus Erz waren, lehrt der Ausſpruch des Antiphon, der nur auf die zu ſeiner Zeit in Athen vorhandenen des Kritias gehen kann, bey Plutarch in vita X. Rhetorum Opp. T. I. p. 833. B. ed. Paris. ἄριστον εἶναι (τὸν χαλκὸν) ἐξ οὗ Ἁρμόδιος καὶ Ἀριστογείτων πεποίηνται. Außer dieſen Werken legt ihm Pauſ. 1, 23. §. 11. noch die Bildſäule eines Waffenläufers bey: Ἀνδριάντων δὲ ὅσοι μετὰ τὸν ἵππον ἑστήκασι, Ἐπιχαρίνου (Amaſäus lieſt Ἐπιχάρμου) μὲν ὁπλιτοδρομεῖν ἀσκήσαντος τὴν εἰκόνα ἐποίησε Κριτίας. — Hegeſias, welchen wir in der einen Stelle des Lucian als Meiſter derſelben Kunſt neben Kritias auftreten ſehen, wird auch von Quinctilian unter den alten Meiſtern mit ähnlicher Bezeichnung ſeines Styls genannt: Instt. orat. 12. c. 10. Duriora, et tuscanicis proxima Calon atque Egesias, jam minus rigida Calamis, molliora adhuc supradictis Myron fecit. Statt des Hegeſias bey Lucian erſcheint, wie wir ſahen, bey Plinius Hegias an des Kritias Seite. Auch Pauſanias nennt 8, 42. §. 2. einen Hegias unter den ältern Künſtlern neben Ageladas und bezeichnet ihn als Athenäer, wodurch er mit Kritias in noch entſchiedenern Zuſammenhang gebracht wird. Erwägt man die Gleichheit der Umſtände, unter denen bey Lucian Hegeſias, bey Plinius Hegias als Zeit- und Kunſtgenoſſe mit Kritias verbunden wird, dann die Gleichheit der Namen — denn Ἡγησίας iſt abgekürzt Ἡγίας, wie die dori-

ihn beſchützende Göttinn in eine Gruppe vereinigt, genannt, und von Kritias ebenfalls Bildſäulen des Harmodius und Ariſtogeiton zum Erſatz der alten verfertiget, welche Xerxes nach

(35. 36.)

ſche Form Ἀγησίας, Ἀγίας — ſo iſt kein Zweifel, daß beyde Namensformen denſelben Künſtler bezeichnen; doch wird man nicht ohne Weiteres die kürzere verwerfen, ſondern ſich an der Bemerkung, daß man hier Einen Künſtler hat, müſſen genügen laſſen, da wahrſcheinlich iſt, daß ſchon die Alten öfter ſich der geläufigen Abkürzung ſtatt der urſprünglichen und beſchwerlichern langen Form bedient haben. Noch macht eine Stelle des Plinius Anſtand, in welcher Hegias und Hegeſias nach Namen und Werken unterſchieden werden. H. N. 34. c. 8. S. 19. §. 16. a. E. Hegiae Minerva Pyrrhusque rex laudatur: et Celetizontes pueri, et Castor et Pollux ante aedem Jovis tonantis Hegesiae. — Wäre hier Alles in Richtigkeit, ſo entſchlüpfte Hegias der Genoſſenſchaft des Kritias, und würde ein Zeitgenoſſe des Königs Pyrrhus; denn daß Pyrrhus mit dem Beyſatze Rex kein anderer ſey, als der durch ſeine Abenteuer berühmte König von Epirus, iſt offenbar. Weil aber nicht anzunehmen, daß nach ſeinem Tode von ihm noch Bildſäulen ſeyen errichtet worden, ſo hätte in ſo weit A. Lange a. a. O. S. 83. ganz Recht, ihn zum Zeitgenoſſen dieſes Königs zu machen. Was aber wird dann aus dem Zeitgenoſſen des Ageladas bey Pauſanias und dem Nebenbuhler des Phidias bey Plinius? Offenbar hat Heyne Artium tempora S. 369. richtig geſehen, wenn er ſagt: „intelligendus Achillis filius; forte ille Minervam propitiam habens, ut Achilles,“ und man hat eine Gruppe zu denken, die den Neoptolemus mit ſeiner Schutzgöttinn vorſtellte. Ob aber deßhalb Rex nach Pyrrhus zu tilgen ſey, wie Heyne will, iſt noch die Frage. Höchſt wahrſcheinlich hat der oft über alle Beſchreibung nachläſſige || Plinius, als er in ſeinem griechiſchen Gewährsmann die Palias und den Pyrrhus des Hegias erwähnt fand, dabey an jenen den Römern wohlbekannten König gedacht und Rex von dem Seinigen hinzugethan.

Was aber den Hegeſias neben dem Hegias in dieſer Stelle des Plinius anbelangt, ſo ließe ſich zwar annehmen, daß Plinius zwey Notizen, in deren einer er als Hegias in der andern als Hegeſias vorkam, mit einander verbunden in ſein Werk aufgenommen habe; doch lieſt die Poliinger Handſchrift des Plinius auf unſerer Bibliothek, ein ſchöner Codex in groß Folio auf Pergament aus dem 15ten Jahrhunderte, Agesiae ſtatt Hegesiae. Hierdurch werden wir von der unbequemen Gegenwart des Namens in jener Stelle befreyt, und gewinnen ſtatt ſeiner den Namen des großen Künſtlers, der den borgheſiſchen Fechter gemacht hat (denn Ageſias iſt Agaſias), in den Plinius, zugleich auch als Urheber von Werken, die Plinius beſonderer Erwähnung würdig fand, von wettreitenden Knaben (celetizontes pueri) und Kaſtor und Poliux vor dem

Asien entführt hatte. Die Schüler des Kritias folgten in zusammenhängender Reihe auf einander bis in die Zeiten des Praxiteles, und Demetrius aus Sikyon führte seine

(36.)

Tempel des Jupiter tonans zu Rom. Bekanntlich lautet die Inschrift am Stamme, vor dem der sogenannte borgheſiſche Fechter geſtützt iſt: ΑΓΑΣΙΑΣ ΔΩΣΙΘΕΟΥ ΕΦΕΣΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ. Die Bildſäule iſt wahrſcheinlich Achilles im Kampfe gegen die Penteſilea, und von einer Gruppe des an Amazonenbildern aus bekannter Urſache reichen Dianentempels zu Epheſus übrig geblieben. (1819.) Die Spannung aller Muskeln, die an Erſchöpfung gränzende Anſtrengung, die ihm auf den Lippen, die erwachende Sorge eines naben Unfalles, die auf ſeinem Antlitz und um das Auge ſchwebt, zeigen den anhaltenden und ſeiner Entwickelung nahen Kampf. Hirt aber erklärt ihn S. 244. für — einen Baliſpieler, mit der Bemerkung: dieſe einzig wahre Erklärung der Natur gehöre einem Franzoſen an. Wir wünſchen dem Franzoſen Glück ſie erfunden, Herrn Hirt aber ſie angenommen und empfohlen zu haben. Sie kann Jedem zum Maaßſtab ſeiner Kenntniß der „eigentlichen" Kunſt dienen. (1828.)

Gegen den letzten Abſchnitt dieſer Unterſuchung hat K. O. Müller a. a. O. S. 276. mit Recht Folgendes bemerkt: „Das ioniſch-attiſche Ἡγησίας heißt doriſch Ἁγησίας (nicht Ἀγησίας) wie Ἡγησίλεως dem doriſchen Ἁγησίλαος entſpricht, die abgekürzte Form Ἥγλας lautet doriſch Ἄγλας. Damit hat nun aber der Name des Künſtlers, der den borgheſiſchen Fechter bildete, Ἀγασίας nichts zu ſchaffen: dieſer war ein Jonier, von Epheſus, und ſchrieb ſeinen Namen gewiß nicht doriſch, in welchem Falle er auch immer nur Ἁγησίας lauten konnte; man muß ihn daher von ἄγαμαι herleiten, wie Ἀγασικλῆς und Ἀγασισθένης bey Pauſanias. Ageſias und Agaſias ſind alſo ganz verſchiedene Namen, und ſchriebe man auch bey Plinius mit einer Münchner Handſchrift Ageſiae (was aber die alphabetiſche Ordnung der Namen beſtimmt verbietet), ſo hätte man doch hier nicht, was der Verf. will, den Künſtler des borgheſiſchen Fechters." — Mit der vollkommenſten Zuſtimmung habe ich dieſe durchaus wahre, genaue und gründliche Auseinanderſetzung geleſen. Wäre doch Alles zwiſchen mir und ihm Streitige ſo ſchlicht und rein abzumachen, wie dieſer grammatiſche Punkt! Wie gern wollte ich ihm für jede Berichtigung in Ermanglung anderen Dankes ein Ζοὶ δὲ θεοὶ τῶν δ' ἀντὶ χάριν μενοεικέα δοῖεν entgegenrufen! Schwankend wird nun wieder die gänzliche Vereinigung der Namen Hegias und Hegeſias. Daß der altattiſche Künſtler neben dem Kritias bald Hegias bald Hegeſias genannt werde, bleibt gewiß, weniger aber, ob mit dieſem Hegias — Hegeſias auch der Plinianiſche zuſammenfällt. Ihn von der altattiſchen Gemeinſchaft freyzuhalten, könnte Jemand durch die παῖδες κιλητίζοντες bewogen werden, Bedenken tragend, dergleichen offenbar agoniſtiſche Werke zur Verherrlichung von Siegen mit dem Rennpferde, κέλης, in

Lehrer auf ihn als auf den fünften zurück. [17]) Was das Zeitalter belangt, dem beyde Künstler angehören, so ist von Kritias durch zwey zusammentreffende Angaben fest bestimmt, daß er ein Kunstgenosse des Phidias war, und daß er eben jene Bildsäulen der Tyrannenmörder machte, die Ol. 75. 4. aufgestellt wurden. Da aber Hegesias ihm der Zeit und der Kunst nach verbunden wird, so sind beide mit vollkommener Sicherheit als Zeitgenossen des Phidias, der vor und nach dem Kriegszuge des Xerres geblüht, anzunehmen. Auffallend muß es scheinen, daß so zwey Meister der alten Werkstätte, deren Bildsäulen noch die Steifheit und Härte des frühern Styles zeigten, neben Phidias auftreten, und die alte und neue Kunst in verschie-

(36.)

sehr frühe Zeit hinauszustellen; indeß schon Hiero der ältere von Syrakus ließ seine Siege in dieser Gattung durch bronzene Denkmähler ehren, und der παις χελητζων mit der Siegespalme, welcher sich auf makedonischen Münzen des Königs Philippus findet, ist gegen den Zeuskopf auf der vordern Seite so hart, daß er wohl nach einem alten Siegesbilde makedonischer Könige aus der frühern, dem Hegias zukommenden Zeit wiederholt seyn kann. Wie bekannt bewarb sich schon Alexander Amyntä um Siegespalmen zu Olympia, und Pindarus feyerte einen Sieg desselben in einem Epinikion. Vergl. Böckh zu Pind. fragm. 85. Zwar ist nicht bekannt, daß es ein olympischer war; indeß traten damals die makedonischen Könige, als Herakliden anerkannt, in die Gemeinschaft mit den Griechen, und so ist nicht unwahrscheinlich, daß wie Hiero so Alexander ihre Siege durch griechische Kunstdenkmähler verherrlichen ließen, deren eines genannte Münze in der Nachbildung zeigen kann. In so fern stünde der Verbindung der Künstlernamen Hegias und Hegesias in Einen durchaus nichts entgegen. (1828.)

Endlich ist das Zeitalter beyder Künstler durch zusammentreffende Nachrichten sicher genug bestimmt. Die neuen Bildsäulen der Tyrannenmörder, die Kritias machte, wurden nach Marmor. Oxon. Epoch. LV. Ol. 75. 4. aufgestellt. Hegias aber wird von Pausanias neben Ageladas gesetzt, dessen Werke mit Ol. 66. beginnen. Wir werden schwerlich irren, wenn wir die Wirksamkeit dieser beyden alten Meister der attischen Schule zwischen beyde Zeitbestimmungen, etwa von Ol. 66 bis Ol. 76, einschließen, und die Nachricht von ihrer Gleichzeitigkeit mit Phidias auf angegebene Weise dahin deuten, daß ihre späteren Jahre mit den frühern des Phidias zusammengetroffen sind.

[17]) Paus. 6, 3. §. 2. Vergl. Heyne A. T. S. 369.

denartigen Werken zu gleicher Zeit vereinigt und wetteifernd erschienen; auffallend jedoch ist dieses nur so lange, als man an der Ansicht festhält, daß die Kunst in Griechenland sich überall gleichmäßig entwickelt, und ein jeder Meister in seine Art aufgenommen, was irgend ein anderer seinen Gestalten Naturgemäßes und Schönes hinzugefügt hatte. Was hierüber zu urtheilen, soll später gezeigt werden.

Von den aus jener frühern Periode auf unsere Zeit gekommenen Kunstwerken läßt sich keines mit Sicherheit als attisch und aus Attika stammend nachweisen, als die athenäischen Münzen alten Gepräges. Sie enthalten den Kopf der Athene, die ältesten in seiner vollen Alterthümlichkeit, mit ungestalten, wiewohl höchst eigenthümlichen und noch stark ägyptischen Formen, wahrscheinlich genau der Bildsäule nachgebildet, die, aus dem grauesten Alterthum stammend, vor allen andern Palladien als die Stadtbeschirmerinn hochverehrt und für ein vom Himmel gefallenes Werk gehalten wurde. Für die Kunstgeschichte sind jene Pallasköpfe der attischen Münzen dadurch merkwürdig, daß man an den ältesten derselben sieht, von welcher Grundlage die Kunst bey Bildung des Angesichts der Göttinn ausging, und an den weniger alten, wie man durch allmählige Veredlung der alterthümlichen Züge das starre Idol zur idealen Gestalt der späteren Kunst zu erheben bemüht war. [18])

(36.)

[18]) Daß das Palladion vom Himmel gefallen sey, meldet Paus. 1, 26. §. 7. Aehnliches wurde von den ältesten Bildern anderer Tempel gemeldet. (1819.) Ueberall war die Erhaltung der Stadt an diese *Διοπετές* geknüpft. Vergl. Creuzer S. u. Mythol. 1 Th. S. 15. Offenbar deutet die Sage an, daß das *Διοπετές* nicht am Orte gemacht war, sondern plötzlich zum Vorschein gekommen, und so scheinen gerade diese Bilder die mit dem fremden Cultus eingeführten, aus der Fremde gekommen gewesen zu seyn. Uebrigens leidet die Angabe im Texte, daß der altattischen Schule, das Münzgepräg ausgenommen, keines der übriggebliebenen Werke mit Sicherheit zugewiesen werden könne, jetzo eine Beschränkung, indem, wie ich im ersten Theil meiner Reise nach Italien nachgewiesen habe, die beyden jetzt

Wiewohl nun weder die Namen einer bedeutenden Zahl attiſcher Künſtler aus der alten Werkſtätte, noch auch gröſsere Werke derſelben auf uns gekommen ſind, ſo lehrt doch die in ganzen Zünften fortgehende Kunſtübung, ſodann die Menge der Tempel und Hallen, mit denen Attika, und beſonders Athen, ſchon vor Perikles, und nicht am wenigſten durch die Piſiſtratiden geſchmückt war, endlich das alte Bildwerk aus Holz, gebrannter Erde, Thon und Erz, was Pauſanias nach allen Verwüſtungen des Landes noch erhalten fand, [19]) daſs ſchon vor den Siegen bey Salamis und Marathon Attika an Kunſtübung und Ruhm aller Kunſtfertigkeit keinem andern griechiſchen Staate nachgeſtanden habe. Von dieſem Ruhme gibt auch Pauſanias ausdrückliches Zeugniſs, wenn er, um den von ihm hochgefeyerten Aegineten Onatas zu loben, ſagt, er ſtelle ihm keinen von denen nach, die von Dädalus und der attiſchen Werkſtätte her-

(36.)

in der Bibliothek v. S. Marco aufgeſtellten alterthümlichen Muſen der Komödie und Tragödie durch die Venezianer unter Moroſini aus Attika eingeführt wurden und höchſt wahrſcheinlich vom attiſchen Theater ſtammen; dieſe aber haben wieder zu dem Apollo Muſagetes der Glyptothek ein ſo nahes Verhältniſs, daſs auch dieſer derſelben Schule kann zugewieſen werden, wiewohl er den Werken des Phidias näher ſteht, während jene Muſen noch eine Einförmigkeit zeigen, wie ſie wohl den Werken des Hegias und Kritias eigen ſeyn konnte. Es gehört zu den weſentlichſten Bereicherungen der Archäologie, daſs in dieſen drey höchſt merkwürdigen Standbildern drey ächte Urkunden jener berühmten Schule nun vorliegen, und die Vergleichung zwiſchen altattiſchem und äginetiſchem Styl ſofort möglich wird. Die Hauptſache hierbey, daſs die beyden Muſen aus Attika ſtammen, iſt durchaus nicht zweifelhaft, wie Müller XXXVIII. 282. glaubt, da die erſt in der neueſten Zeit hinzugekommene bis dahin in der Niſche eines Caſino ſtand, das der Familie der Moroſini gehört, deren Gebäude eben mit jener attiſchen Siegesbeute geſchmückt waren. (1828.)

19) Vergl. Pauſ. 1. 18. §. 5. §. 7. — 1, 24. §. 9. — 1, 2. §. 4. und über einen alten attiſchen Meiſter in der Form- und Töpferkunſt Plin. H. N. 35. c. 12. S. 45. Fecit et Chalcosthenes cruda opera Athenis, qui locus ab officina ejus Ceramicos appellatur. Kritias veredelte dieſelbe. Vergl. Valck. zu Herod. S. 416. und nun auch Müller a. a. O. XXXVIII. S. 271. in einer lehrreichen Zuſammenſtellung über die Töpfer und ihre Stadtviertel in Athen.

ſtammen, und es für das höchſte Lob erklärt, von keinem der attiſchen Meiſter jener Zeit übertroffen zu werden. [20])

An die Nachrichten von der Kunſtſchule der Dädaliden in Attika ſchließen wir die von einer ähnlichen in Kreta, wo ſchon in der fernſten Zeit Kureten und Daktylen als geübte Werkmeiſter in Erz und kunſtreichen Arbeiten gerühmt werden. Die Kunde von der Macht des Minos, von der Gerechtigkeit und Ausbreitung ſeiner Herrſchaft meldet auch ſeinen nähern Verkehr mit einem angeblich attiſchen Dädalus, und gedenkt der Werke, welche derſelbe dem König, ſeiner Gemahlinn und Tochter ausgeführt hatte. Dieſe Verbindung beyder Kunſtſchulen von Attika und Kreta, unter einem gemeinſamen Urheber, deutet ſchon für ſich auf gemeinſamen Urſprung derſelben hin, und was in der kretiſchen Sage vom Labyrinth, in der Geſetzgebung des Minos und in andern Dingen auf Kreta ägyptiſch iſt, bekräftiget jene Stammverwandtſchaft der bildenden Kunſt in beyden Ländern. Doch ſind auch aus Kreta die Kunſtnachrichten über die ältere Zeit ſparſam und ohne Zuſammenhang. Gegen den Anfang der Olympiaden zog aus Knoſus, dem Hauptſitz der Dädaliden, Cherſiphron nach Aſien und erbaute dort mit Metagenes, ſeinem Sohne, den joniſchen Tempel der Diana zu Epheſus. [21])

(36. 37.)

[20]) Pauſ. 5, 25. a. E. *τὸν δὲ Ὀνατᾶν τοῦτον, οὗτινος τῆς τέχνης ἐστὶ τὰ ἀγάλματα, ὄντα Αἰγινήτην, οὐδενὸς ὕστερον θήσομεν τῶν ἀπὸ Δαιδάλου τε καὶ ἐργαστηρίου τοῦ ἀττικοῦ.* Dieſe Vergleichung kann ſich nur auf die ältere attiſche Schule, mit Ausſchluß des Phidias und ſeiner Schüler beziehen, da nur von Dädaliden geredet wird, und die Worte *τε καὶ ἐργαστηρίου τοῦ ἀττικοῦ* nach Sinn und Fügung nur als nähere Beſtimmung von *τῶν ἀπὸ Δαιδάλου* können betrachtet werden. Dieſe aber iſt hier um ſo weniger unnütz, da ſich auch kretiſche Künſtler, und dazu berühmte, von Dädalus ableiten, jetzt aber || gerade die der attiſchen Werkſtätte mit den Aegineten in Vergleichung können geſtellt werden.

[21]) Der Vater heißt Kteſiphon bey Vitruvius de Architect. VIII. in Prooem. Primumque aedes Ephesi Dianae ionico genere ab Ctesiphonte Cnosio et filio ejus Metagene est instituta, quam postea Demetrius ipsius Dianae servus et Paeonius Ephesius dicun-

Wann Cheirisophus, von dem zu Tegea ein vergoldeter Apollo stand, gelebt, und wen er zum Lehrer gehabt habe, war zu Pausanias Zeiten nicht mehr bekannt. [22]) Gleicher

tur perfecisse. Wenn Vitruvius ebendas. vorher von einem Buche beyder Meister über jenen Tempelbau spricht, so war ihnen dieses bestimmt untergeschoben, da prosaische Schriften in dem Zeitalter derselben unerhört sind. Den Namen Ktesiphon, welchen Schneider genauer Chersiphron schreibt, berichtiget in gleicher Art Plinius H. N. 36. c. 14. S. 21. zu Anf. und Strabo Geogr. 14. S. 949. A, wo zugleich weitere Nachrichten über den Bau stehen. Daß Theodor von Samos, des Rhökus Sohn, den Rost gelegt hat, lehrt Diog. Laert. 2. c. 9, Vit. Aristippi §. 19. *Θεόδωροι δε γεγόνασιν εἴκοσι· πρῶτος Σάμιος, υἱὸς Ῥοίκου· οὗτός ἐστιν ὁ συμβουλεύσας ἄνθρακας ὑποτεθῆναι τοῖς θεμελίοις τοῦ ἐν Ἐφέσῳ νεώ.* Durch die Verbindung aber mit diesem Theodorus rückt Chersiphron weit über die Vertreibung der Bacchiaden aus Korinth (Ol. 29. 1.) gegen den Anfang der Olympiaden hinaus. Plinius H. N. 34. c. 12. S. 43.

[22]) Paus. 8, 53. §. 3. Auffallend ist die Menge symbolischer, auf künstlerische Fertigkeit bezüglicher Namen in den dädalischen Kunstländern; an der Spitze der Schmuckbilder (*Δαίδαλος*) selbst, der Sohn des Wohl-Faust (*Εὐπάλαμος*), wie auch in Kreta seine Vorgänger, die Daktyien, *εὐπάλαμοι* sind, vergl. K. Müller a. a. O. S. 101, dann in Attika ein Wohl-Hand (*Εὔχειρ*) und wieder ein Sohn des Wohl-Faust, Simon, in Kreta aber der Klug-Hand (*Χερσίφρων*) und der Weis-Hand (*Χειρίσοφος*). Man ist geneigt, hier nicht nur bey Dädalus, sondern auch bey andern die Personen selbst nur symbolisch zu nehmen. Bey Dädalus selbst ist deßhalb kein Zweifel; doch sind die anderen Namen offenbar nur ein Zeichen, daß man auf Geschlechter mit forterbender Kunst gestoßen ist, in denen es natürlich, daß der zum Bildhauer oder Bildformer von der Geburt an bestimmte Knabe unter Eltern, Vettern und Sippen, die in denselben Geschäften sind, mit einem Namen guter Vorbedeutung genannt wurde; wie auch Homer in der Odyssee den Phäaken Namen von der Schifffahrt und den Schiffen bildet:

Ὧρτο μὲν Ἀκρόνεώς τε καὶ Ὠκύαλος καὶ Ἐλατρεύς,
Ναυτεύς τε Πρυμνεύς τε καὶ Ἀγχίαλος καὶ Ἐρετμεύς,
Ποντεύς τε Πρωρεύς τε, Θόων, Ἀναβησινεώς τε,
Ἀμφιάλός θ' υἱὸς Πολυνήου Τεκτονίδαο u. ff. Od. Θ, 112 seq.

Anlangend aber das Alter des Cheirisophos, so setzt es Böckh Corp. Suscriptt. S. 19. nicht hoch, weil er seine eigene Bildsäule aus Marmor gemacht und neben der des Apollo aufgestellt habe. Pausanias sagt a. a. O. *παρὰ δὲ τῷ Ἀπόλλωνι Χειρίσοφος ἕστηκε λίθου πεποιημένος.* Nun

Zweifel herrſchte bey Ariſtokles aus Kydonia. Pau-

ſagt zwar Pauſanias nicht, daß Cheiriſophos ſein Bild ſelber gemacht habe; doch kann auch dieſer Umſtand gegen Böckh nicht geltend gemacht werden, wie z. B. Sillig im Catal. Artif. nach Hermann gethan. Ließen Andere das Bild ihm ſetzen, ſo waren es Zeitgenoſſen. Denn woher bey jüngeren dieſe ſpäte Anerkennung eines Verdienſtes, das nirgends als ein hervorragendes bezeichnet wird? Ließen aber Zeitgenoſſen dem Cheiriſophos ihrem Freunde oder Bürger als Anerkenntniß vielleicht ſeiner Uneigennützigkeit es machen, ſo iſt das erſtlich eine ganz müßige Hypotheſis, und dann käme man auf jeden Fall wieder unter die Piſiſtratiden herab, nach deren Vertreibung zum Erſtenmal einem großen politiſchen Verdienſt, nämlich dem Befreyer des Volks, Bildſäulen gewidmet wurden, und ehe man mit ſolcher Ehre auf die Künſtler kam, hat es noch lange gedauert. Angenommen aber, was durchaus nichts gegen ſich hat, daß Cheiriſophos ſein Bild ſelbſt gemacht, ſo wird man dadurch nicht genöthigt, mit ihm auf ſpäte Zeit herabzugehen; denn nirgendwo ſtand dem Maler oder Bildhauer irgend ein Geſetz oder Herkommen entgegen, der ſich oder andere abbilden wollte. Wenn Phidias und Perikles Verdruß bekamen, weil man ihre Bilder in dem Schilde des Palladion unter den Amazonenkämpfen wahrzunehmen glaubte (Plut. Pericl. c. 32), ſo war es, weil dieſe Miſchung mit dem Heroiſchen als Uebermuth erſchien, und daſſelbe war der Fall, wenn nach Athenäus XII. S. 533. c. Piſiſtratus ſein Bild für einen Bacchus brauchen ließ. An beyden Orten war es nach den Begriffen jener Zeit eine Art von ἀσέβεια, die Tadel und Vorwurf fand, der ganz wegfiel, wo ohne ſolche Anſprüche das Bild eines Menſchen einfach und nur ſich ſelbſt bedeutend gemacht wurde. Die Bildſäule, welche Cheiriſophos neben dem Apollo aufſtellte, war eben ſo ein Weihgeſchenk für ihn, wie das kleine Bildniß des Themiſtokles, welches in dem von ihm gewelhten Tempel der Artemis Ἀριστοβούλη beſtimmt war (Plut. Themist. c. 22), oder wie die einzelnen Gliedmaſſen, die Menſchen ſehr früh für erlangte Geneſung aus Wachs, Marmor und ſelbſt aus edlen Metallen den Göttern zur Löſung der Gelübde darbrachten. Daß aber Cheiriſophos allerdings ungeachtet ſeines von ihm gemachten Bildes in die Zeit der Dädaliden zurückweicht, geht aus Pauſanias deutlich hervor, denn gleich mit der Meldung von des Apollo goldener Bildſäule verbindet er die andere von des Dädalus längerem Aufenthalte in Knoſos, und ſchließt, daß daraus der Ruhm der Kreten ἐπὶ ξοάνων ποιήσει komme. Dieſe Verknüpfung des Cheiriſophos mit dem durch Dädalus angeblich begründeten Ruhme der kretiſchen Schule, da wo von jenem Künſtler Werke angeführt werden, hätte gar keinen Sinn, wäre ein vollkommenes ἀνύσματον, wenn nicht Cheiriſophos mit ſeinen Arbeiten darin begriffen wäre. Noch bemerken wir, daß Cheiriſophos, wenn er ſein Bild neben dem Apollo aufſtellte, den Bathykles beym Apollothron zu Amyklä, wie wir unten Anmerk. 83. ſehen werden, als welcher mit

sanias [22]) berichtet von ihm: Nicht fern von dem Weihgeschenk der Achäer ist Herakles, welcher mit der Amazone zu Pferd um ihren Gürtel kämpft. Ihn weihte Evagoras der Zankläer und machte der Kydoniate Aristokles. Zu den am meisten Alten muß auch Aristokles gezählt werden; doch konnte Niemand seine Zeit genau angeben. Offenbar aber ist, daß er früher gelebt, als Zankle den spätern Namen Messene empfangen hat.“ Nimmt man für dieses || Ereigniß nach der einen Meldung Ol. 29. 1. an, so fällt die Zeit des Aristokles 83 Jahre vor Dipönus und Scyllis, welche gegen die 50. Olympiade, zum Beweis des fortdauernden Bestehens der dädalischen Schule auf Kreta, aus ihr hervorgingen, und durch ihre Schüler nicht weniger als durch Bilder aus Holz, Elphenbein und Marmor berühmt, gerade den Wendepunkt der ältesten und alten Kunst so bedeutungsvoll einnehmen. Nach ihnen schweigt die

seinem und seiner Genossen Bildern etwas Aehnliches that, zur Seite hatte, und wenn das Bild in Marmor war, so scheint er, welcher, wie jene Stelle des Pausanias andeutet, selbst ein Dädalide war, mit den jüngsten dieses Namens, Dipönus und Scyllis, aus seiner Heimath zusammenzutreffen, den letzten Dädaliden und zugleich den ersten Bildhauern, die durch Bearbeitung des Marmor Ruhm erworben. (1828.)

[22]) Paus. 5, 25. §. 6. Der zweyte messenische Krieg endet mit der Eroberung von Eira Ol. 28. 1. Vergl. Paus. 4, 23. §. 2. Dieser läßt hierauf die Messenier nach Rhegium segeln, von hieraus mit Hülfe des Anaxilas Zankle einnehmen, und den Namen der Stadt in Messene umwandeln. Dagegen aber streiten andere Nachrichten bey Thukydides 6, 5, der den Anaxilas, nicht lange nach der Unterjochung von Jonien durch die Perser, den Samiern Zankle entreißen und von seinem Stammland Messene nennen läßt. So auch Andere. Vergl. über diesen großen Streitpunkt der Chronologen Bentley Respons. ad C. Boyl. p. 82 seq. Lennep. u. Lacher zum Herodot T. V. S. 257 ff. Uebrigens hat sich der Kampf des Herakles mit der Amazone, wahrscheinlich nach dem Vorbild des Aristokles gezeichnet, auf einer Vase bey Tischbein 1, 12. (vergl. Millin Gallerie mythologique T. II. n. 443) erhalten. || Wenn Herr Hirt S. 244. die Eleganz ihrer Composition rühmt, thut er sehr recht daran; doch wird dadurch die Nachbildung eines alten Musters nicht ausgelassen.

Geschichte über die Kunst in Kreta, und aus dem ganzen Jahrhunderte der Kunstentwicklung läßt sich kein einziger Meister von dort namentlich aufführen. Wie aber die Schule der kretischen Dädaliden mit der attischen rücksichtlich ihres Ursprungs zusammenhing, so verschmolz sie auch wieder in ihren spätern Meistern mit ihr. So ward Amphion aus Knosus vom Ptolichus, dem Schüler des Attiker Kritias, gebildet. [24])

Wie Attika und Kreta, so besaß auch der Peloponnes alte Werkstätten der bildenden Kunst, die ältesten wahrscheinlich zu Sikyon und Argos.

Sikyon, das uralte Mekone, wo Prometheus nach Hesiod die Götter betrog, [25]) erscheint im höchsten griechischen Alterthume als ein merkwürdiger Priesterstaat. Die Sage, welche Aeschylus an den Namen des Prometheus knüpft, als durch welchen alle Entwilderung des Lebens, der Cultus mit Opfern und Weissagungen, Ackerbau, Schifffahrt und jede Sitte des milderen Lebens ausgegangen, [26]) lehrt, daß dort eine durch Priester unter wilde Urbewohner eingeführte und an einen Cultus geknüpfte Bildung gefunden wurde. Zugleich zeigt die Sage den Gründer und Vertreter derselben, Prometheus, als Bildner in Thon, den er zum Menschen gestaltet und mit der dem Himmel entwendeten Flamme belebt. [27])

24) Vergl. Paus. 6, 3. §. 2 mit 10, 15. §. 4.

25) ὅτ' ἐκρίναντο θεοὶ θνητοί τ' ἄνθρωποι Μηκώνῃ. Hes. Theog. 636 und das. Wolf.

26) Aeschyl. in Prometheus 445 ff. Von den Telchinen, welche hier saßen, werden wir später sprechen.

27) Fulgent. Mythol. 2, 9. in Mythogor. lat. T. 2. p. 78 seq. Muncker. Fulgentius führt dort als Meynung des Nikagoras an, primum illum formasse idolum. Auch ihm ist Minerva dabey behülflich. Es ist hierin gleichsam eine Verkörperung der bey Aeschylus rein gehaltenen Allegorie, nach welcher Prometheus den in Stumpfheit hinbrütenden Menschen durch das göttliche Feuer zur geistigen Thätigkeit erweckt. An diese Schöpfung des Mannes schließt sich in gleich alter ähnlicher Sage die Schöpfung des Weibes wieder in Bezug auf Prome-

Die Kunſt in Thon zu bilden, welche wir hier in der fernſten Götterſage finden, wurde von Paſiteles die Mutter des Erzguſſes, der Statuaria, genannt, [28]) weil dieſem das Formen zum Grunde liegt, und derſelbe Schriftſteller ſagt auch, daß Sikyon lange die Heimath aller Erzarbeiten geweſen ſey. [29]) Doch in die höchſt mangelhafte Kunſtgeſchichte der ältern Zeit tritt die ſikyoniſche Schule zuerſt mit der 50. Olympiade und der Ankunft des Dipönus und Scyllis ein. Hervorgegangen aus der

(38.)

theus. Bey Heſiodus bildet Hephäſtos, auf Befehl des Zeus, in Folge des Streites mit Prometheus, Erde mit Waſſer miſchend, ein Frauenbild, um Prometheus und die von ihm geweckten Menſchen zu plagen. *Ἥφαιστον δ' ἐκέλευσε . . . . Γαῖαν ὕδει φύρειν E.* 60 *Αὐτίκα δ' ἐκ γαίης πλάσσε χλυτὸς Ἀμφιγυήεις Παρθένῳ αἰδοίῃ ἴκελον.* Daſ. 70 *Γαίης γὰρ σύμπλασσε περικλυτὸς Ἀμφιγυήεις Παρθένῳ αἰδοίῃ ἴκελον Κρονίδεω διὰ βουλάς Θ.* 572. Das wird dann von den Göttern belebt, reich ausgeſtattet und dem Epimetheus zugeſchickt, der es unbedacht annimmt, *δόλον αἰπὺν ἀμήχανον. Ἐκ τῆς γὰρ γένος ἐστὶ γυναικῶν θηλυτεράων. Τῆς γὰρ ὀλωΐτον ἐστι γένος.* Theog. 589 ff. In beyde Meldungen vom Urſprunge des Menſchen, des Mannes wie der Frau, hat alſo die Sage die Anwendung der Bildformerey gemiſcht und mit Prometheus in Verbindung geſetzt, und ihre innere Uebereinſtimmung zeiget, daß ſie beyde aus der ſicyoniſchen Ueberlieferung genommen ſind, welche die dort uralte und wahrſcheinlich mit dem Cultus angekommene Bildung an die Namen des Prometheus und Hephäſtos knüpfte, die auch an gemeinſamem Altar in der Akademie bey Athen geehrt wurden. Dieſer Umſtand, daß die älteſte Kunſt ſich mit ihren Sagen und Beziehungen überall mit dem älteſten Cultus, ſeinen Mythen und Einrichtungen verſchlingt, ſollte endlich doch diejenigen aufmerkſam und gegen ihre wohlfeile Weisheit mißtrauiſch machen, welche bey ihr mit den allgemeinen Sätzen von Bildungstrieb und Formenſinn, vom Anſetzen der Naſe und Ohren an rohe Klötze glauben ausreichen zu können. Die Officinarum tenebrae in jener Zeit werden ſich in dem Maaße lichten, um Verbindung des älteſten Cultus mit der älteſten Kunſt, ſo wie das Bedingtſeyn und die Geſtaltung dieſer durch jenen ſehen zu laſſen, je weiter jene hieratiſch-artiſtiſchen Mythen verfolgt und aufgehellt werden. (1828.)

[28]) Laudat (Varro) et Pasitelem, qui plasticen matrem statuariae sculpturaeque et caelaturae esse dixit. Plin. H. N. 35. c. 12. S. 55.

[29]) Dipoenus et Scyllis . . . Sicyonem se contulere, quae diu fuit officinarum omnium metallorum patria. Plin. H. N. 36. c. 5. S. 4.

Schule der kretischen Dädaliden und zuerst berühmt
beitung des Marmor, treten sie zu Sikyon auf und tref
der Ausführung von Götterbildern für diese Stadt, w
auf den Neid und die Verfolgung der dort einheimischen
Denn sie verließen, wie Plinius sagt, über Unrecht sic
die angefangenen Werke mitten in der Arbeit, und gi
Aetolern; doch ihnen sind die Priester || zu Delphi ge
beym Ausbruche von Hunger und Unfruchtbarkeit im
Lande verkündiget der pythische Apollo, ein Heiln
nicht fehlen, wenn Dipönus und Scyllis die Bilder
vollendet hätten; was man mit großem Lohn und Wil
von ihnen erlangte. Es waren, wie Plinius anmerkt
Diana, Hercules und Minerva; die Bildsäule
wurde erst von ihren Schülern vollendet.

Von berühmtern einheimischen Künstlern aus Si
Namen zu unserer Kenntniß gekommen sind, ist kein
Kanachus und sein Bruder Aristokles.[31]) Die S

(38. 39.)

[30]) Plin. H. N. 36. c. 14. S. 4.

[31]) Der Name des Kanachus gehört zu denen, we
von der Zeitfolge der Künstler am meisten verwirrt haben. T
daß eines seiner Bilder von Xerres entführt worden sey, Paus
rückt ihn über Ol. 75 hinaus, höher hinauf noch eine Berechn
auf seinen Bruder Aristokles bezieht. Der Schüler von
Synnoon aus Aegina, welcher wieder seinen Sohn Poli
richtete. Paus. 6, 9. §. 1. Rechnen wir von Aristokles auf
von diesem auf Polichus nach oben angegebenen Bestimmunge
alter von zehn Olympiaden, so fällt Polichus zehn Olympiad
sein Kunstahnherr Aristokles und dessen Bruder Kanachus
aber machte die Bildsäule des Aegineten Theognetus,
Olympia unter den Knaben gesiegt hatte; wann, ist unb
Aristomenes, der Neffe dieses Theognetus (vergl. K. M
S. 104), siegt ebenfalls unter den Knaben, und zwar in d
Spielen, und auf ihn hat Pindar den achten pythischen Ges
Dieser Sieg fällt nach dem Schol. das. zu V. 48 ff. auf Ol. 8
bar falsch ist. Denn Ol. 83 war Aegina || von Athen bereit
jenes Gedicht aber zeiget Aegina noch in Freyheit. Denn e
bete, daß das Eiland bey Ruhe und Freyheit möge bewahrt

seines Zeitalters schwankt zwischen der 65. und 93. Olympiade,

ohne Anzeigen des durch attischen Uebermuth bereits drohenden Verderbens. Das Gedicht und mit ihm der Sieg des Aristomenes müssen also vor dem Hereinbruch desselben und vor Ol. 81, 1 zurückgestellt werden, und zwar unmittelbar in die Nähe dieser Zeit. Aber der Sieg des Oheims? Von Aristomenes dem Knaben bis auf Theognetus den Knaben kann füglich ein Menschenalter von acht Olympiaden angenommen werden. So kämen wir mit ihm und Polichus auf Ol. 72, und von da mit Kanachus und Aristokles auf Ol. 62 zurück, 52 Jahre vor der marathonischen Schlacht.

Von demselben Aristokles war Pantias der Schüler im siebenten Gliede der Kunstfolge. Paus. 6, 3. §. 4. Dieser hatte die Bildsäule eines Aristeus von Argos, der im gebogenen Lauf siegte, gemacht. Daneben stand das Bild seines Vaters Chimon, eines der berühmtesten Werke des Naukydes. Paus. 6, 9. §. 1. Ein anderes von gleicher Vortrefflichkeit war nach Rom in den Friedenstempel gebracht worden. Naukydes aber wird von Plinius H. N. 34. c. 8. S. 19. zu Anf. unter die Künstler der Ol. 95 gestellt. Dahin also gehört auch Chimon, an dessen Bildsäulen sich die Größe seiner Kunst besonders erwiesen hatte, und wir werden deßhalb den Aristeus, des Chimon Sohn, und mit ihm Pantias als den Urheber der Bildsäule von diesem eln Menschenalter später in Ol. 103 setzen können. Rechnet man nun von Pantias auf Aristokles und Kanachus in jedem der 7 Grade 5 Olympiaden, so kommen wir um 37 Olympiaden hinter Ol. 103 in Ol. 68, also in dasselbe Zeitalter, in welches die Berechnung von Polichus aus führte. Von dieser Seite verschwindet das Auffallende, was K. Müller a. a. O. S. 105 in jener Kunstfolge gefunden hatte. Daß bey jener Folge von sieben Kunstgeschlechtern eine Lücke von zwey Namen ist, thut nichts zur Sache, und wir werden suchen, sie Abh. III. auszufüllen. In dasselbe Zeitalter führt eine dritte Berechnung, welche vom Aegineten Kallon ausgeht. Pausanias stellt Kallon und Kanachus als gleichzeitig zusammen. Die Artemis Laphria, von Augustus aus Kalydon nach Paträ geschenkt, ein Werk aus Gold und Elphenbein, war von den Naupaktiern Menächmus und Soidas gemacht. Von diesen sagt er in Bezug auf die Paträer: *Τεχναίροντι σφᾶς Καναχου τοῦ Σικυωνίου καὶ τοῦ Αἰγινήτου Κάλλωνος οὐ πολλῷ γενέσθαι τινὶ* (lies *τήν*) *ἡλικίαν ὑστέρους*. Paus. 7, 18. §. 6. Kallon aber war Schüler des Teläus und Angelio, diese des Dipönus und Scyllis. Paus. 2, 32. §. 4. Da nun diese zwey in Ol. 50 fallen, so wird Kallon, im zweyten Kunstgeschlecht nach ihnen, auf Ol. 60 zu rücken seyn. Noch entschiedener führt endlich die Zusammenstellung des Kanachus mit Ageladas von Argos in jene Zeit. Dieser war Zeitgenosse des Kanachus und Aristokles, denn sie hatten jeder eine Muse gemacht, die als ihre Werke in einem Epigramme der

die wahrscheinlichste Berechnung nähert ihn der frühern und dem Zeit-

(39. 40.)

Anthologie Analect. T. II. p. 16. n. 55. gepriesen werden. Daß aber diese drey Musen aus Einer Idee und gleichzeitig entstanden waren, lehrt ihre Bedeutung, indem sie bestimmt waren, das Diatonon, das Chroma und die Harmonia, also die drey Klanggeschlechter der griechischen || Tonkunst symbolisch darzustellen. Das älteste Werk des Ageladas aber, so weit unsere Nachrichten gehen, ist der Wagen des Kteosthenes mit dem Wagenlenker, aufgestellt wegen eines Ol. 66 im Wagenrennen zu Olympia gewonnenen Sieges; und der große Umfang dieses Weihgeschenkes, so wie die Wichtigkeit, die es als erstes in seiner Art hatte, zeigen, daß es nicht eben eines seiner frühesten war. Diese Berechnungen führen also, wie man sieht, auf Ol. 60, Ol. 62, Ok. 66, Ol. 68, als auf das Zeitalter des Kanachus, zurück, und gewähren durch ihr Zusammentreffen in einem Zeitraume von acht Olympiaden, über den sogar noch hinweg sich die Thätigkeit eines Künstlers erstrecken kann, eine Gewißheit, wie in solchen Dingen nur irgend sich erwarten läßt; und kaum bedarf es, um die Gleichzeitigkeit des Kallon und Kanachus, und zugleich ihr frühes Alter weiter zu begründen, noch der Bemerkung, daß sie in den alten Kunsturtheilen beyde auf gleiche Weise als die Vertreter des harten Styles, Kallon von Quinctilian (XII. c. 10.) und Kanachus von Cicero (de clar. orat. c. 18.), genannt werden. (1819.)

In einem Aufsatze über den Apollo des Kanachus (Kunstblatt 1821 N. 16.) hat Hr. Prof. K. O. Müller zu erweisen gesucht, das berühmte Werk des Kanachus, der Apollo Philesios, kolossal und im Didymäon oder Apollotempel der Branchiden geweiht, sey vor Olymp. 73 schwerlich aufgestellt worden. Seine Schlußfolge ist diese: Pausanias erzählt (I. 16. 3.) von Seleukus, Gründer des syrischen Reiches, der zwischen Ol. 114 und 124 regierte, als einen Beweis seiner Frömmigkeit: er habe den Milesiern den ehernen Apollo wieder herabgeschickt, welchen Xerxes nach dem medischen Ekbatana entführt hatte (*ὁ Μιλησίοις τὸν χαλκοῦν καταπέμψας Ἀπόλλωνα ἐς Βραγχίδας, ἀναχομισθέντα ἐς Ἐκβάτανα τὰ Μηδικὰ ὑπὸ Ξέρξου*). Dasselbe wird VIII. 46. gemeldet, mit dem Zusatze: die Entführung sey den Milesiern zur Strafe geschehen für ihr Betragen in der Schlacht bey Mykale (Ol. 75. 2.). Mit Recht schließt Müller, daß das Bild, welches Pausanias als den ehernen Apollo bezeichnet, der berühmte Koloß des Kanachus sey, den er B. II. 10. erwähnt und B. IX. 10. beurtheilt. Plinius XXXV. 8. 19. liefert seinen Beynamen, Philesios, meldet auch, daß er von äginetischer Erzmischung gewesen sey; und das Bedenken von Müller „wenn auch hier der Alte gemeint ist" beruht füglich auf sich, da nicht entfernt etwas veranlaßt, an einen andern zu denken. Das Bild war also Ol. 75 vorhanden, und dieser Punkt ist vollkommen sicher. Nun läßt sich

ferner

Zeitalter der Piſiſtratiden. Dahin und zur Genoſſenſchaft des

ferner nachweiſen, wie M. glaubt, daß jenes Bild nicht vor Ol. 70, 3. entſtanden ſey: „denn in dieſem Jahre wurde nicht bloß Milet erobert, die meiſten Männer erſchlagen, Frauen und Kinder gefangen weggeführt, ſondern auch Tempel und Orakel geplündert und verbrannt.“ Wäre er nun damals vorhanden geweſen, ſo würde dieſes große und koſtbare Werk der Habſucht oder dem Feuer bey jener Kataſtrophe nicht entgangen ſeyn. Es kommt hier darauf an, was man ſich bey jener Zerſtörung des Branchidentempels unter Darius zu denken hat. — Herodot VI. 19. ſagt allerdings: *ἱερὸν δὲ τὸ ἐν Διδύμοισι καὶ ὁ νηὸς καὶ τὸ χρηστήριον συληθέντα ἐνεπίμπρατο.* Doch folgt daraus nicht, was H. Verf. glaubt, und in dieſen Worten ausſpricht: „daß damals ein eherner Koloß im Tempel hätte ausdauern und beſtehen können, iſt durchaus unwahrſcheinlich.“ Herodot unterſcheidet beſtimmt *ἱερόν* und *νηός*, den heiligen Bezirk und den Tempel darin. Es wird alſo nach der Wichtigkeit des Heiligthums unter *ἱερόν* ein vielumfaſſendes Tempelgebiet zu denken ſeyn mit Wohnungen, Hallen, Kapellen, Hainen, freyen Räumen, dem Orakelort und dem eigentlichen Tempel (*νηός*), nach Anlage des ſpätern Branchiden Hieron, das Strabo XIV. §. 5. S. 634. beſchreibt. Nun berechtigt nichts zu der Annahme, daß der Koloß nicht nur im *ἱερόν* ſondern auch im *νηός* geſtanden, das eigentliche Tempelbild geweſen ſey. Was konnte die dem alten Cultus treuergebenen Branchiden bewegen, das alte Gottesbild, welches ihr Heiligthum nothwendig haben mußte, und an deſſen Verehrung ihr Dienſt und das Orakel geknüpft war, bey Seite zu ſtellen, um ſeinen Sitz dem Werke eines damals neuen Meiſters einzuräumen? Iſt dieſes in keiner Weiſe annehmbar, ſo folgt, daß der eherne Koloß wie ſo viele ähnlicher Dimenſionen bey alten Haupttempeln ein Weihgeſchenk war, das wie z. B. die eherne Pallas des Phidias auf der Akropolis, und wie alle die Koloſſe auf Rhodus, Samos, in Delphi, Athen und zu Olympia im freyen Bezirke des *ἱερόν* ſtand. War aber dieſes, ſo konnte das Bild einer Zerſtörung des eigentlichen Gotteshauſes, an welchem bey der gewöhnlichen Structur griechiſcher Tempel durch Feuer ohnehin wenig zu zerſtören war, ſehr wohl überſtehen, ebenſo vieles andere alterthümliche Bildwerk, was in dem heiligen Bezirke zerſtreut war. So fand Strabon nach allen Verwüſtungen des Heräon auf Samos noch Kapellen darin *πλήρεις τῶν ἀρχαίων τεχνῶν* und das *Ὑπαιθρον*, den freyen Raum deſſelben, *ὁμοίως μεστὸν ἀρίστων ἀνδριάντων, ὧν τρία Μύρωνος ἔργα κολοσσικὰ ἱδρυμένα ἐπὶ μιᾶς βάσεως.* Noch auf ähnliche Weiſe geſchmückt ſah Strabon a. a. O. das Branchiden-Heiligthum *κεκόσμηται δ' ἀναθήμασι τῶν ἀρχαίων τεχνῶν πολυτελέστατα.* Wenn Müller annimmt, dieſe Anathemata gehen nicht nothwendig über Phidias hinauf, ſo hat er ſo wenig Grund für ſich, als die andere Behauptung, ſie gehen nicht nothwendig unter Phidias herab, gegen ſich hat.

Sodann wenn in Samos, wo das Heräon ſolche alte Kunſtwerke beſaß, ſich

Hegeſias und Kritias weiſet auch der Styl ſeiner Werke, von

im Freyen Koloſſe noch von Myron, dem ältern Zeitgenoſſen des Phidias erhalten hatten, was hindert, die ἀρχαίας τέχνας dort hinter Phidias zurückzuſetzen? und iſt man nicht dazu durch die bekannte Stelle des Apulejus Florid. p. 350, nach welcher in dieſem Heiligthume magna vis aeris vario effigiatu veterrimo et spectabili opere gefunden ward, noch mehr veranlaßt? Gilt das aber vom Heräon, ſo wird es auch nicht vom Didymäon abzuweiſen ſeyn. Ja, wenn, wie M. ſelbſt anführt, nach Tacitus (Annal. III. 63.) die Mileſier ſich bey Schirmung ihres Aſylon auf den Darius berufen neque minus Milesios Dario rege uti. (Lips. niti), ſo ſieht man, daß der König das Heiligthum trotz der Plünderung in ſeinen Schutz genommen und es beſtätigt hatte. Da nur wenige Olympiaden nachher, wie Strabo meldet, Xerres hier wieder das Manteion zu verbrennen fand: ἐνεπρήσθη δ' ὑπὸ Ξέρξου (τὸ μαντεῖον τοῦ Διδυμέως . . .) καθάπερ καὶ τἆλλα ἱερὰ πλὴν τοῦ ἐν Ἐφέσῳ, da ferner jetzt erſt die Branchiden die Schätze des Gottes auslieferten und dieſen König auf ſeiner Flucht begleiteten (οἱ δὲ Βραγχίδαι τοὺς θησαυροὺς τοῦ θεοῦ παραδόντες τῷ Πέρσῃ φεύγοντι συναπῆρον), ſo folgt offenbar, daß die Unfälle, welche das Didymäon bey der Eroberung von Milet erlitt, nur theilweiſe Zerſtörung brachten und vorübergingen, ohne ſelbſt den eigentlichen Reichthum des Tempels zu treffen. Sofort aber wird offenbar, daß uns durchaus nichts veranlaſſen kann, Olymp. 70, 3 als den äußerſten Punkt, über den des Kanachos Apollo nicht zurückreichen könne, feſtzuhalten, noch weniger mit M. zu glauben, er ſey bey der neuen Aufrichtung der Stadt bey dem berühmten Sikyonier beſtellt und vor Olymp. 73 „ſchwerlich" aufgeſtellt worden. Fallen alle dieſe Zeitbeſtimmungen hinweg, ſo rückt auch dieſer koloſſale Apollo in Bronze in den Zeitraum zwiſchen Ol. 60 und Ol. 68 hinein, welche ich für die künſtleriſche Thätigkeit dieſes Kanachus ausgemittelt habe, und er ward, eines der früheſten Werke dieſer Art, von den Mileſiern in der Zeit ihres höchſten Flores und ihrer unerſchütterten Freyheit beym Kanachus beſtellt, nicht da Miletus, eine Miſchung von Karern, Lykiern, Joniern und andern Aſiaten, unter perſiſchem Stabe geweihet ward. Es braucht nicht erwähnt zu werden, daß eben dahin ihn der durch ſichere Urkunden beglaubigte und von Müller ſelbſt mit umfaſſender Gelehrſamkeit gerade in Bezug auf Apollo nachgewieſene Charakter der Kunſt des Kanachus zu ſtellen nöthigen. (1828.)

Gegen die ſofort vollkommen ſichere und in ſich abgeſchloſſene Ausmittelung der Zeit von Ol. 60 bis Ol. 68, in welcher Kanachus und Ariſtokles gelebt, erheben ſich aber andere Nachrichten, welche dieſe ganze Berechnung zu verwirren und unſere Künſtler in die Zeit nach Phidias herabzuweiſen drohen. Zuerſt kommt eine Stelle bey Pauſanias, welche zwar nur den Aegineten Kallon betrifft, aber doch, indem ſie ihn an das Ende des peloponneſiſchen Krieges herabzurücken ſcheint, zugleich auch den Kanachus an ſeiner Seite mit ihm

denen Cicero sagt, sie seyen zu starr, als daß sie die Wahrheit

herabreißen würde. Die Stelle ist leicht verdorben, und folgt hier erst in der ihr gebührenden Anordnung. Es ist von den Schaustücken zu Amyklä die Rede. Paus. 3, 18. §. 3.

Τὰ δὲ ἐν Ἀμύκλαις θέας ἄξια, ἀνὴρ πένταθλός ἐστιν ἐπὶ στήλης ὄνομα Λίγνητος. Τούτῳ νικήσαντι Ὀλυμπιάσι καὶ ἔτι στεφανουμένῳ γενέσθαι τοῦ βίου τὴν τελευτὴν λέγουσι. τούτου τε οὖν ἐστιν εἰκὼν καὶ τρίποδες χαλκοῖ. (τοὺς δὲ ἀρχαιοτέρους δέκα τοῦ πρὸς Μεσσηνίους πολέμου φασὶν εἶναι.) ὑπὸ μὲν δὴ τῷ πρώτῳ τρίποδι Ἀφροδίτης ἄγαλμα ἕστηκεν, Ἄρτεμις δ' ὑπὸ τῷ δευτέρῳ. Γιτειάδα καὶ αὐτοὶ τέχνῃ (st. τέχνῃ) *καὶ τὰ ἐπειργασμένα· ὁ τρίτος δέ ἐστιν Αἰγινήτου Κάλλωνος· ὑπὸ τούτῳ δὲ ἄγαλμα Κόρης τῆς Δήμητρος ἕστηκεν. Ἀρίστανδρος δὲ Πάριος καὶ Πολύκλειτος Ἀργεῖος, ὁ μὲν γυναῖκα ἐπεποίησεν* (st. ἐποιησεν) *ἔχουσαν λύραν, Σπάρτην δῆθεν, Πολύκλειτος δὲ Ἀφροδίτην τὴν παρὰ Ἀμυκλαίῳ καλουμένην. Οὗτοι δὲ οἱ τρίποδες μεγέθει τε ὑπὲρ τοὺς ἄλλους εἰσὶ καὶ ἀπὸ τῆς νίκης τῆς ἐν Αἰγὸς ποταμοῖς ἀνετέθησαν.*

Da in dieser Stelle von Dreyfüßen des messenischen und des peloponnesischen Krieges ohne bestimmte Unterscheidung der Zeiten und Personen die Rede ist, so ist dem Gitiadas und Kallon begegnet, daß sie von einigen an den ersten oder zweyten messenischen Krieg hinaufgewiesen, neulich aber von dem Verfasser der Aeginetica in Gesellschaft des Aristander und Polyklet an das Ende des peloponnesischen sind herabgesetzt worden.

Es kommt hier zunächst darauf an, über die Dreyfüße im Allgemeinen das Nähere zu bestimmen. Bekannt ist, daß die Dreyfüße, eherne Becken in einem ehernen Gestell von drey Füßen aufgehängt, schon bey Homer in häufigem Gebrauch erscheinen, || zum Theil von bedeutendem Umfang *τρίποδα δύο καὶ εἰκοσίμετρον* Il. ψ, 264, schöner Arbeit (*τρίποδος . . . ποιητοῖο* Il. ψ, 718 *τρ. περικαλλέας* Od. γ. 317) mit erhobenem Schmuck (*τρ. ὠτώεντα* Il. ψ, 264, 513.) zu mancherley häuslichem Gebrauche, besonders zum Wärmen des Bades (*τρ. λοετροχόον* Il. σ, 346. Od. δ, 435) bestimmt, und öfter als Geschenke geboten, oder zum Kampfpreis aufgestellt. Als Geräthe, welche dem Apollo geheiligt waren, wurden sie, und besonders in früherer Zeit, ehe man Bildsäulen weihete, zum Geschenke in seinen Tempeln aufgestellt, wo sie allmählig zu ganzen Sammlungen anwuchsen. Eine solche Sammlung stand im Ismenion, im Tempel des ismenischen Apollo zu Theben, den deßhalb Pindarus Pyth. 11. zu Anf. ein Schatzhaus goldener Dreyfüße nennt, weil sie nicht selten mit goldenem Schmuck, oder ganz, auch zum Theil vergoldet waren: *διὰ τὸ αὐτόθι πολλοὺς ἀνακεῖσθαι τρίποδας* Schol. zu V. 5. u. das. Heyne und Valck. zu Ammonius *v. Θηβαῖοι*. Die ältesten reichten nach der Sage und ihren Inschriften bis an Amphitryo und die Zeiten der hebräischen Kriege hinauf. Eine ähnliche Sammlung solcher dem Gott geweihter Dreyfüße zeiget hier Pausanias im

nachahmten. Deſſen ungeachtet gehört er zu den

(41. 42.)

Tempel des amyklàiſchen Apollo, die älteſten zehn, der Beute des meſſeniſchen Krieges, unſtreitig des erſten, a geſtellt, die jüngſten, welche Pauſanias erwähnt, zugleich d allen am Schluſſe des peloponneſiſchen aus der Beute von A 93, 4. Die alte Form dieſer Dreyfüße, das im Geſtell hä blieb auch in der Folge bey Weihgeſchenken die gewöhnliche; bey fortſchreitender Kunſt und Wohlhabenheit der Staaten Maaßen ausgeführt und, ſo ſcheint es, innerhalb des Geſt untere Platte Bildſäulen geſtellt, deren Haupt gegen das o gende Becken emporragte. Das iſt der Sinn des ὑπὸ in ὑπὸ τῳ τριποδι Ἀφροδίτης ἄγαλμα κ. τ. λ. und des ἐπὶ in ἐ das noch hinzugearbeitete (über das Wort vergl. Heyn I. St. S. 15. Anmerk. o). Das außer dem Dreyfuß noch hi ne war eben die im Innern des Geſtelles unter dem Becke Bildſäule, unbeſtimmbar, ob frey oder an einer Stütze de höchſten Relief gearbeitet. Daß ſie als Relif an einem der F bracht geweſen, wie Siebelis im Commentar zu dieſer Ste der Symmetrie wegen nicht wohl denkbar. Denn ein Fuß m wie der andere eingerichtet ſeyn, und iſt es in allen den m dem Alterthum erhaltenen Exemplaren und Abbildungen. S es ſich, wenn die Bildſäule über der Baſis des Dreyfußes i ſich erhob, und gegen das Becken emporragte, oder wenn Füßen das Becken von drey Bildſäulen getragen wurde, wie lung von Portici drey bronzene Satyren das Becken eines Dr deſſen Abbildung in dem neuen Werke von Donaldſon über Po 1827. 1 Th. Pl. 75, ſich findet. Deßhalb iſt auch ſtatt ἐπ nachher ἐπεποίησεν zu leſen, da die Folge der Rede zeigt, den Bildſäulen von Ariſtander und Polyklet die Rede von unter denen dieſelben ſtanden. Uebrigens haben die in alten haltenen Dreyfüße zwar meiſt das Becken, oder die halbe zuweilen auch die ganze, einer bey Pyraneſi Vasi et Can Pl. 83 ſelbſt den Thierkreis um das Becken, und bekomme vollſtändiger die ſymboliſche Bedeutung der in dem Weltal Himmelskugel (der ganzen oder halben) und d ſelbſt, unter welcher Bedeutung ſie dem Apollo geweiht Creuzer Dionysus S. 226. ff. Zugleich iſt klar, warum nien, das am feſteſten an alten Symbolen und Formen hi nicht davon abging, dem Apollo Dreyfüße zu weihen, u die Bildſäulen, welche noch hinzukamen, wenigſtens in die dung mit ihnen brachte, indem man ſie als einen Schmuck || Symbol aufrichtete. Kunſtwerke dieſer Art haben ſich, ſo vi nicht erhalten, wiewohl Dreyfüße, welche von Sphinxen oder

Meiſtern der alten Werkſtätte. Pauſanias erwähnt von

gen werden, öfter vorkommen; doch lehnt ſich Apollo, wie häufig an ſeinen Dreyfuß, ſo auf einigen geſchnittenen Steinen auf eine Bildſäule, die als urſprünglich in ſolcher Verbindung mit dem Dreyfuß gedacht werden kann. Z. B. bey Eckhel pierres gravées Pl. 17 und öfter im Museum Florent. Nach dieſen Erörterungen wird es keine Schwierigkeit haben, die Stelle richtig zu faſſen. Von den Dreyfüßen, welche Amyklä enthielt, werden drey Klaſſen unterſchieden, einmal die ältern vom erſten meſſeniſchen Kriege. Dieſe hatte Pauſ. nicht im Sinne, als er καὶ τρίποδες χαλκοῦ ſchrieb; denn er fügt ihre Erwähnung mit τοὺς δὲ ἀρχαιοτέρους δέκα (Jacobs δεκεῖν) „aber die älteren" ein, und kommt erſt hierauf zu den Anfangs genannten ὑπὸ μὲν δὴ τῷ πρόσθεν τρίποδι. Jene Erwähnung erſcheint alſo ὡς ἐν παρενθέσει, und wir haben ſie deßhalb mit K. Müller a. a. O. S. 101 eingeſchloſſen. Dann kommen die Dreyfüße des Kallon und Gitiadas mit den Bildſäulen, drey an der Zahl, von ὑπὸ μὲν δὴ τῷ πρώτῳ bis Κόρης τῆς Δήμητρος ἕστηκεν. Hinauf zum dritten die des Ariſtander und Polyklet; doch wird hier das Wort ſelbſt nicht von Neuem gebraucht, ſondern es werden nur die dazu gearbeiteten Bildſäulen, aber durch dieſe Angabe auch die Dreyfüße ſelbſt deutlich genug bezeichnet. Auf dieſe nun geht in Οὗτοι δὲ οἱ τρίποδες κ. τ. λ. die Nachricht, daß ſie die größten und von der Schlacht bey Aegospotami ſind. So treten alſo Zeiten und Künſtler aus einander, und es kann nur noch die Frage ſeyn, in welche weitere Verbindung wir die drey des Gitiadas und Kallon bringen müſſen. Pauſanias ſagt zwar nicht ausdrücklich, daß ſie zu gleicher Zeit gemacht wären; aber dieſes folgt aus τούτου τε οὖν ἐστιν εἰκὼν καὶ τρίποδες χαλκοῖ, wo man vermöge der Redefügung nicht anders kann, als εἰκὼν und τρίποδες mit τούτου verbinden. Sie waren alſo ein Weihgeſchenk des Aenetus, und es bleibt unbeſtimmt, ob er ſie wegen eines früheren Sieges aufgeſtellt hatte, oder ob ſie mit ſeiner Bildſäule nach ſeinem Tode, vielleicht in Folge eines Gelübdes, von ihm daſelbſt ſtanden. Hierdurch gewinnen wir zugleich für die Zeit des Gitiadas eine beſtimmte Angabe, indem er neben dem Kallon arbeitet, auf welche wir ſpäter zurückkommen werden. Zwar ſcheint es, daß dieſe Anſicht der Stelle durch eine andere Aeußerung des Pauſ. 4. §. 14. 2. ganz umgeworfen werde, wo es von den Lakedämoniern, nachdem ſie den erſten meſſeniſchen Krieg beendiget hatten, heißt: Ἀνέθεσαν δὲ καὶ ἀπὸ τῶν λαφύρων τῷ Ἀμυκλαίῳ τρίποδας χαλκοῦς. Ἀφροδίτης ἄγαλμά ἐστιν ἑστηκὸς ὑπὸ τῷ τρίποδι τῷ πρώτῳ, Ἀρτέμιδος δὲ ὑπὸ τῷ δευτέρῳ, Κόρης δὲ ἡ Δήμητρος ὑπὸ τῷ τρίτῳ. Ταῦτα μὲν δὴ ἀνέθεσαν ἐνταῦθα· τῆς δὲ γῆς κ. τ. λ. Doch, wollte man auch das Mißverſtändniß, das aus Κόρης δὲ ἡ Δήμητρος hervorblickt durch die Aenderung Κόρης δὲ τῆς Δήμητρος heben, ſo zeigt doch die ganze Aufzählung der Bildſäulen den flüchtigen Erklärer des Pauſanias, indem

ihm zwey Bilder des Apollo, eines zu Theben aus Cedernholz,

(42. 43.)

hier die Bildsäulen des Kallon und Gitiadas unter die Dreyfüße aus der messenischen Beute gestellt werden, von welchen sie in jener andern Stelle deutlich genug geschieden sind. Es kann demnach keinem Anstand || unterliegen, hier mit K. Müller S. 101. Anmerk. n) die Worte Ἀφροδίτης ff. für ein „emblema e loco nostro male intellecto ad verbum descriptum" zu erklären, zwar nicht bis ἐνταῦθα, denn Formeln wie hier ταῦτα μὲν δὴ ἀνέθεσαν ἐνταῦθα, Wiederholungen des Vorigen mit anderer Wendung sind dem Pausanias von Herodot, seinem Vorbilde, her eigen; aber sicher bis ὑπὸ τῷ τρίτῳ. Zweytens nennt Pausanias 6, 13. §. 4. den Kanachus einen Schüler des Argivers Polykletus, und verwickelt uns in die Schwierigkeiten, welche sich an diesen künstlerischen Namen knüpfen. Er unterscheidet zwey Künstler dieses Namens, beyde aus Argos, den ältern, welcher die Bildsäule der Hera gemacht, den jüngern, einen Schüler des Naukydes. Beydes erhellet aus Paus. 6, 6. §. 1. Πολύκλειτος δὲ Ἀργεῖος, οὐχ' ὁ τῆς Ἥρας τὸ ἄγαλμα ποιήσας, μαθητὴς δὲ Ναυκύδου. Das Herabild wurde nach dem Brand des Heräon Ol. 89. 1. gemacht; um jene Zeit also lebte der ältere Polyklet aus Argos. Naukydes wird von Plinius H. N. 34, c. 8. S. 19. zu Anf. in Ol. 95 gestellt, sein Schüler Polyklet käme also auf Ol. 100, und Kanachus, wenn er von diesem wäre gelehrt worden, auf Ol. 105. Nun steht aber in der erwähnten Stelle des Plinius neben Naukydes auch Kanachus: Nonagesima quinta Olympiade floruere Naucydes, Dinomenes, Canachus, Patrocles. Hieraus folgt, daß Kanachus nicht als der Schüler des jüngern Polyklet, wie Heyne A. T. S. 377 thut, sondern des ältern angenommen werden muß, was auch Pausanias dadurch andeutet, daß er den Polyklet als Lehrer des Kanachus nicht näher bezeichnet, also offenbar den berühmten meint. Der ältere Polyklet arbeitet aber noch an den Weihgeschenken aus der Beute von Aegospotami Ol. 93. 4, und, war Kanachus sein Schüler, so paßt es vollkommen, daß er nach Paus. 10, 9. §. 4. an den Weihgeschenken aus derselben Beute, die nach Delphi kamen, gearbeitet hat. Diese drey zusammentreffenden Angaben über das späte Alter des Kanachus bey Plinius und Pausanias sind in ihrer Uebereinstimmung so unumstößlich, wie die über sein früheres; doch wer, dadurch bewogen, die früheren aufgibt, wie Heyne A. T. S. 377, bringt mit dem Kanachus sein ganzes Gefolge, Aristokles mit seinen Schülern, Kallon den Aegineten ꝛc. in Verwirrung und nach dem peloponnesischen Kriege herab, denen dann die andern, wie Gitiadas, Ageladas, am Ende noch Kritias und Hegias, so weit als möglich nachziehen. Um diese wahrhafte Ebbe und Fluth der Künstlernamen von der Archäologie abzuhalten, bleibt nichts übrig, als den Kanachus der Ol. 65 von dem Kanachus der Ol. 95, als zwey verschiedene Künstler zu unterscheiden, was offenbar auch Pausanias wollte, indem er diesen als den Schüler des Polyklet bezeichnete.

das andere im Heiligthume der Branchiden bey Milet aus

(43. 44.)

Paus. 6, 13. §. 4. *Βύκελος δὲ, ὃς Σικυωνίων πρῶτος πυξ ἐκράτησεν ἐν παισὶν, ἔστιν ἔργον Σικυωνίου Κανάχου παρὰ τῷ* (lies *τοῦ παρὰ*) *Ἀργείῳ Πολυκλείτου διδαχθέντος.* So unterscheidet er auch in der oben angeführten Stelle den jüngern und weniger berühmten Polyklet vom ältern durch die Angabe seines Lehrers, nur mit dem Unterschiede, daß der ältere dort noch besonders mit seinem hochgefeyerten Heradilde namentliche Erwähnung findet. Wir haben bey dieser Ausgleichung vorläufig den Polyklet des Plinius, den Sikyonier, wie er ihn nennt, || weggelassen, der mit dem ältern Argiver häufig vermischt wird; aber mit ihm wegen der argivischen Hera und andern künstlerischen Eigenthums in einem schwer zu lösenden Streit liegt, wovon später. Uebrigens vergl. man über die Stelle von Amyklä und den doppelten Kanachus das mit vieler Einsicht und Genauigkeit geschriebene Werk „über die Studien der griechischen Künstler" von Dr. Ludw. Schorn 1818, S. 195, Anmerk. 10) und S. 198, Anmerk. 17), dessen Untersuchungen in der Hauptsache zu denselben Ergebnissen führen. (1819.) Diese Scheidung des Kanachus in zwey Künstler aus Sikyon, von denen Sillig C. A. v. Canachus nicht ohne Wahrscheinlichkeit vermuthet, daß sie als Großvater und Enkel zusammenhängen, von Schorn ausgegangen, in vorstehender Anmerk. weiter begründet, ist von K. O. Müller a. a. O., dann von Böckh Cap. Inscript. I. p. 39. eben so von Sillig a. a. O. u. A. angenommen worden. Man darf auch deßhalb glauben, daß sie durchgegangen und die alte auf den Einen Kanachus gebaute Lehre verlassen ist; indeß waltet der Eine Kanachus noch unverrückt bey Heinrich Meyer, dem an Wandellosigkeit in einmal angenommenen Irrthümern allein Hirt zur Seite steht. Man weiß, daß bey Plinius Kanachus unter der 95. Olympiade steht. Da hat ihn auch Winckelmann (Gesch. 3. K. 3. §. 9.) gelassen, mit Zustimmung des Herausgebers von 1815, und dabey bleibt es auch noch im Jahre 1824 (in der Gesch. der bild. K. II. S. 74). „Dieser aber (der Eine und untheilbare Kanachus) hat, wie wir bestimmt wissen, in Ol. „95 geblühet." Ueber diese seine bestimmte Wissenschaft wird dann Heinrich Meyer von den genannten Gelehrten übel angesehen. Müller rückt ihm XXXIX. S. 13. Sorglosigkeit vor, die ein nicht geringer Vorwurf für einen Kunsthistoriker sey, und Sillig C. A. p. 131. bemerkt: es sey zu verwundern, daß der vornehme Mann dieser Wahrnehmung nicht mit einem Worte gedacht: mirandum, Henricum Meyerum ne verbo quidem illud repertum memorare dignatum esse. Natürlich bleibt aber mit dem Kanachus auch Kalon, und was sonst an diesen Namen sich knüpft, in alter Stelle, auch das Kleinste nicht wird aufgeräumt in dem alten Saumsal der Kunsthistorie, wie er ehedem zusammen gemuthmaßt und gedichtet war. Man wird fragen, wie es möglich sey, daß bey der wiederholten und von vielen Seiten unternommenen Durchforschung

Erz,[32]) beyde nur durch den Stoff verschieden, im Ueb
daß, wer das eine gesehen und seinen Meister kenne, nu
sicht bedürfe, um auch in dem andern ein Werk des Kc
zunehmen. Vom didymäischen der Branchiden aber sc
er sey unbekleidet, von äginetischer Erzmischung, un
lesius, der Liebreiche, genannt. Xerxes führte ai
säule nach Ekbatana, von wo sie später durch S
kanor an die alten Besitzer zurückgegeben wurde.[34])
Werk von ihm war zu Sikyon im Tempel der Aphrol
der Göttinn aus Gold und Elphenbein, geschmückt m
ihrer Alles besiegenden und besänftigenden Macht, l
dem Haupt, dem Mohnkopf in der einen, dem Ay
dern Hand.[35]) Aristokles, des Kanachus Brud
Pausanias ihm an Ruhme beynahe gleich,[36]) ist
Aufführung seiner Werke bekannt, als durch die n
Folge seiner Zöglinge, unter denen Polichus ai
dritten, Pantias im siebenten Gliede aus seine
vorging.[37])

(44.)

des hieher gehörigen Historischen Jemand auf diesem Gebi
wähnen im Stande war, er werde vor aufmerksamen un
Zeitgenossen hinter dem Vorgeben eines bestimmten W
wissenheit oder Sorglosigkeit verschanzen können?
dabey an den deutschen Hausvater in dem gleichnamig
Dieser sagt, da ihm Dinge vorgetragen werden, die ihn
die er nicht hören mag: Auf dem einen Ohre bin i
über das andere ziehe ich die Perücke herab.
ihr reden, was ihr wollt. Und das ist ein Hauptka
schen Lebensweisheit, wobey Alles in gehörigem Stande,
in seiner Ruhe bleibt. (1828.)

32) Paus. 9, 10. §. 2. Vergl. 2, 10. §. 4.

33) Plin. H. N. 34. c. 8. S. 19. §. 4.

34) Paus. 1, 16. §. 3.

35) Paus. 2, 10. §. 4.

36) Paus. 6, 9. §. 1.

37) Vergl. Anmerk. 31.

Den Brüdern aus Sikyon ſchließen wir Kalamis an, deſſen Vaterland zwar nicht angegeben wird, den aber das alte Kunſturtheil mit Kanachus als einen jüngern und von der alten Härte der Bildſäulen ſchon weiter entfernten in Verbindung geſetzt hat. Die früheſten Werke, welche von ihm erwähnt werden, ſind zwey Roſſe mit Knaben aus Erz, zwölf Jahre nach der marathoniſchen Schlacht und den Anfängen des Phidias, gehörig zu dem Wagen des || Hiero, der dort Ol. 75. geſiegt hatte.[38]) Von gleichem Alter ſind bronzene Bilder gefangener Knaben, welche die Agrigentiner nach Eroberung von Motya gen Olympia weiheten,[39]) und um wenige Olympiaden jünger ein Bild der Aphrodite, die Kallias zu Athen,[40]) ſo wie ein Zeus Ammon, den Pindar zu Theben geweiht hatte.[41]) Am weiteſten herab reicht ein Apollo zu Athen, mit dem Beynamen Alexikakos, welchen der Gott erſt nach Ol. 87. 3., als während des peloponneſiſchen Krieges Athen ihm die Befreyung von der Peſt zuſchrieb, bekommen hat.[42])

(44.)

38) Pauſ. 6, 12. §. 1 — 8, 42. §. 4. Das Weihgeſchenk iſt jedoch nach Hiero's Tode Ol. 78, 2. erſt beendigt und von ſeinem Sohne Deinomenes zu Olympia aufgeſtellt worden.

39) „Motya capta Olyp. 75, 1. puta post pugnam ad Himaram facta.“ Heyne A. T. S. 375. — Pauſanias 5, 25. §. 2. ſagt: *Καλαμιδος δὲ εἶναι σφᾶς ἔργα ἐγώ τε εἶχαζον καὶ ὁ ἐς αὐτοὺς κατὰ τὰ αὐτὰ εἶχε λόγος.*

40) Pauſ. 1, 23. §. 2. Kallias der Zweyte, *Λακκόπλουτος* von ſeinem Reichthume genannt, welcher in dieſe Zeit fällt, kämpfte bey Marathon Ol. 72. 2. Vergl. Schol. zu Ariſtoph. Wolken V. 64 und übernimmt nach Ol. 83. 2. eine Geſandtſchaft nach Perſien. Vergl. Perizon. zu Aelian V. H. 14, 16.

41) Pauſ. 9, 16. §. 2. Die Bildſäule mußte vor Ol. 83, 4, wo Pindarus ſtarb, vollendet ſeyn.

42) Pauſ. 1, 3. §. 3. Plinius erwähnt einen Apollo des Kalamis in den ſervilianiſchen Gärten zu Rom: in hortis Servilianis reperio laudatos Calamidis Apollinem illius caelatoris H. N. 36, c. 4. S. 3. §. 10. a. E. Harduin zu dieſer Stelle, Junius in Catal. Artif. v. Calamis p. 42. und Andere nach ihnen nehmen an, daß es derſelbe ſey, den Plinius auf der Burg von Athen ſah. Aber wie käme eine Bildſäule

Mit den großen Meistern seiner Zeit wetteifert Kalamis an Mannigfaltigkeit und hervorragender Eigenthümlichkeit seiner Werke. Den Einwohnern von Apollonia goß er einen Koloß des Apollo von 30 Ellen, welchen M. Lucullus nach Rom entführte,[43]) machte für Sikyon den Asklepios aus Gold und Elphenbein, [44]) und aus parischem Marmor den Tanagräern einen Bacchus, den Pausanias [45]) als sehenswürdig bezeichnet. Noch berühmter sind die von ihm gegossenen Siegeswagen, denn in Bildung der Rosse kam ihm kein Anderer gleich, [46]) und unter den halberhobenen Arbeiten an silbernen Geräthen werden die seinigen den Werken des ersten Ranges gleich geachtet. [47])

Obwohl ein Zeitgenosse des Phidias, und selbst ein jüngerer, behielt er doch in der Ausführung seiner Bildsäulen noch Andeutungen des alten Styles und seiner Härte bey. Cicero und Quintilian, unstreitig griechischen Kunstrichtern folgend, stimmen darin überein, daß die Werke des Kalamis zwar weniger hart, als die des Hegesias und Kanachus, aber doch von der naturge-

zur Zeit des Plinius nach Rom, und zu der des Pausanias nach Athen zurück? Umgekehrt wäre der Fall ein gewöhnlicher. Offenbar dachte man nicht an die Zeitfolge beyder Schriftsteller: Apollinem hunc postea Romam in Servilianos hortos translatum testatur Plinius, sagt Junius, nachdem er des Ἀλέξιπνος aus Pausanias gedacht hat. Vergl. zu Winckelmann Th. 6. Anmerk. 1239.

43) Plin. H. N. 34. c. 7. S. 18. Daß er von Kalamis war, lehrt Strabo 7. S. 491. B.

44) Paus. 2, 10. §. 5. Er war unbärtig, und trug in der einen Hand einen Stab, in der andern die Frucht der zahmen Fichte. ‖

45) Paus. 9, 10. §. 4. Ἐν δὲ τοῦ Διονύσου τῷ ναῷ θέας μὲν καὶ τὸ ἄγαλμα ἄξιον λίθου μὲν ὂν Παρίου καὶ ἔργον Καλάμιδος.

46) Ipse Calamis et alias quadrigas bigasque fecit, equis semper sine aemulo expressis. Plin. H. N. 34. c. 8. S. 19. §. 11. Zu diesem Lobe stimmt Ovidius Vindicat ut Calamis laudem quos fecit equorum. Epp. ex Pont. 1, v. 55, und Propertius Exactis Calamis se mihi jactat equis. Elegg. 3, 7. v. 35.

47) Plinius stellt sein Verdienst als Silberarbeiter (caelator) sehr hoch. Denn er führt ihn nicht nur in der Reihe der ersten Meister nach

mäßen Weichheit der spätern noch entfernt gewesen seyen. [47]) Daß aber ungeachtet dieser Erinnerungen an den alten Styl, welche mehrere Künstler jener großen Zeit gleichsam im Verschwinden festzuhalten scheinen, den Werken des Kalamis eigenthümliche Schönheit nicht gemangelt, wird mit gleicher Bestimmtheit angegeben. Lucian zählt die fünf schönsten Frauenbilder der größten Meister, und darunter auch die Sosandra des Kalamis in der Burg von Athen auf. [49]) Er bewundert an ihr den Ausdruck der Scheu, des zarten und verborgenen Lächelns und die schöne Anordnung ihres Gewandes. Auch die Alkmene keines Künstlers war nach Plinius edler, [50]) als die seinige. Am richtigsten scheint sein Verdienst und

(45.)

Akragas, Boethus und Mys neben Antipater als solchen auf H. N. 33, c. 12. S. 55, sondern weist auch in der andern Stelle, wo er seines Apollo gedenkt, auf „jenen Silberarbeiter" zurück. H. N. 36. c. 4. S. 5 §. 10. a. E. Von seinen Werken in dieser Gattung nennt er jedoch nur zwey Pokale, die im Besitz des Germanikus waren, und vom Zenodorus sehr kunstreich nachgebildet wurden. H. N. 33. c. 12. S. 55.

48) Cicero de claris oratt. c. 18. §. 70. Quintil. Orat. Inst. 12. c. 10. „Offenbar spricht Cicero nicht sowohl sein als des ganzen Alterthums Urtheil aus, was durch die Vergleichung von Quintilian noch glaublicher wird." A. G. Lange a. a. O. S. 76.

49) Lucian Imag. §. 6. Opp. T. II. p. 463. Reitz. Er entlehnt die Züge zur Schilderung einer schönen Frau von der knidischen Venus des Praxiteles, von der in den Gärten (Ἀφροδίτη ἐν κήποις) des Alkamenes, von der Pallas Lemnia und der Amazone des Phidias, und der Sosandra des Kalamis: Ἡ Σωσάνδρα δὲ καὶ ὁ Κάλαμις αἰδοῖ κοσμήσουσιν αὐτήν· καὶ τὸ μειδίαμα λεπτὸν καὶ λεληθὸς ὥσπερ τὸ ἐκείνης ἔσται· καὶ τὸ εὐσταλὲς δὲ καὶ τὸ κόσμιον τῆς ἀναβολῆς παρὰ τῆς Σωσάνδρας, πλὴν ὅτι ἀκάλυπτος αὐτὴ ἔσται τὴν κεφαλήν. Sie war also mit dem Schleyer und ein Theil ihres Angesichtes von ihm bedeckt. Auch die übrigen Theile dieses Werkes müssen von großer Schönheit gewesen seyn, denn in Diall. Meretr. 3. Opp. T. III. p. 225. bezeichnet sie Lucian als Vorbild schöner Frauen: Ἀφιλος δὲ ὑπερήνει τὸ εὔρυθμον, καὶ τὸ κεχορηγημένον, καὶ ὅτι εὖ πρὸς τὴν κιθάραν ὁ ποὺς, καὶ τὸ σφυρὸν, ὡς καλὸν, καὶ ἄλλα μυρία, καθάπερ τὴν Καλάμιδος Σωσάνδραν ἐπαινῶν.

50) Plin. H. N. 34. c. 8. S. 19. §. 11. Sed ne videatur in hominum effigie inferior, Alcmena nullius est nobilior. In dem die-

Verhältniß zu den großen Zeitgenossen durch Dionysius von Halikarnaß ausgedrückt, wo er die Reden des Isokrates und Lysias mit den Werken bildender Künstler vergleicht. [51]) „Nicht unpassend möchte Jemand die Beredsamkeit des Isokrates mit der Kunst des Polykletus und Phidias vergleichen, in Bezug auf das Feyerliche, Großartige und Wundervolle, die des Lysias aber mit der des || Kalamis und Kallimachus wegen der Feinheit und der Anmuth; denn so wie von jenen die einen in den geringern und menschlichen Werken glücklicher sind

(45. 46.)

ser Aeußerung Vorangehenden erzählt Plinius vom Prariteles: Habet et simulacrum benignitas ejus. Calamidis enim quadrigae aurigam suum imposuit, ne melior in equorum effigie defecisse in homine videretur. — A. G. Lange a. a. O. S. 77. Anmerk. 3. meint, Plinius scheine hier den Kalamis zum Zeitgenossen des Prariteles zu machen, und ist selbst nicht abgeneigt, dieser Bestimmung beyzutreten. Dann aber bleibe nichts übrig, als zwey Künstler dieses Namens anzunehmen; indeß ordnet sich Alles, was irgendwo von einem Kalamis erwähnt wird, zum Bilde Eines Künstlers, und aus unserer Stelle folgt die Gleichzeitigkeit des Kalamis und Prariteles auf keine Weise. Aus Plinius Ausdrucke: Calamidis quadrigae aurigam suum imposuit, sieht man, daß von der Qua || driga des Kalamis als einer schon vorhandenen die Rede ist. Kalamis war unerreichbar in Bildung der Rosse, nicht der Menschen. Zwischen dem Viergespann und dem Wagenlenker war also in Rücksicht der Kunst ein merkbarer Abstand. Um ihn zu heben, und mit ihm den Tadel, welchem er den Künstler aussetzte, gießt der große Prariteles einen andern Wagenlenker und vertauscht ihn mit dem alten. Dieß ist offenbar der Sinn der Stelle und des Habet et simulacrum benignitas ejus.

51) Dionysius von Halik. in judicio Isocrat. c. 3: *Πέφυκε γὰρ ἡ Λυσίου λέξις ἔχειν τὸ χαρίεν, ἡ δ' Ἰσοκράτους βούλεται .... θαυμαστὸν γὰρ δὴ καὶ μέγα τὸ τῆς Ἰσοκράτους κατασκευῆς ὕψος, ἡρωϊκῆς μᾶλλον ἢ ἀνθρωπίνης φύσεως οἰκεῖον. Λοιπὸν δή μοι μὴ ἀπὸ σκοποῦ τις ἂν εἰκάσαι τὴν μὲν Ἰσοκράτους ῥητορικὴν τῇ Πολυκλείτου τε καὶ Φειδίου τέχνῃ κατὰ τὸ σεμνὸν καὶ μεγαλότεχνον καὶ ἀξιωματικόν, τὴν δὲ Λυσίου τῇ Καλάμιδος καὶ Καλλιμάχου, τῆς λεπτότητος ἕνεκα καὶ τῆς χάριτος· ὥσπερ γὰρ ἐκείνων οἱ μὲν ἐν τοῖς ἐλάττοσι καὶ ἀνθρωπικοῖς ἔργοις εἰσὶν ἐπιτυχέστεροι τῶν ἑτέρων, οἱ δὲ τοῖς μείζοσι καὶ θειοτέροις δεξιώτεροι, οὕτω καὶ τῶν ῥητόρων ὁ μὲν ἐν τοῖς μικροῖς ἐστι σοφώτερος, ὁ δ' ἐν τοῖς μεγάλοις περιττότερος.*

als die andern, dieſe aber in den gröſsern und göttlichern geſchickter, ſo iſt auch von den Rednern der im Kleinen weiſer, und jener im Groſsen überlegener.“

Neben Sikyon iſt für die ältere Kunſt im Peloponnes keine Stadt berühmter als Argos. Auch hier ſteht ein Name aus der mythiſchen Zeit, Epeios, welcher vor Troja das koloſſale Pferd zum Untergange der Stadt gezimmert hatte, an der Spitze der alten Künſtler. Plato [52]) nennt ihn neben dem Dädalus und dem Samier Theodorus als einen Meiſter, deſſen Werth aus noch vorhandenen Werken beſtimmt werde, und Pauſanias [53]) erwähnt von ihm einen Hermes aus Holz zu Argos. Wie zu Athen an den Dienſt der Pallas, ſo knüpfte ſich zu Argos an den der Hera und an ihr Heiligthum die älteſte Kunſt. Wie dort Poſeidon mit Athene, ſo ſtritt er hier mit Hera um den Beſitz des Landes. [54]) Um das Heräum zu Argos wurden die feyerlichſten Kampfſpiele der Argeier gehalten, in ſeinem Innern waren die durch alten Dienſt ehrwürdigen oder durch Vortrefflichkeit der Ausführung berühmten Götterbilder aufgeſtellt, und vor dem Eingange die Bildſäulen der Prieſterinnen und der Heroen. [55])

Die älteſten nach Epeios zu unſerer Kenntniß gekommenen Künſtler aus Argos reichen bis auf die 65. Olympiade, 529 v. Chr. in die Zeit des Kanachus von Sikyon, des Kallon von Aegina und des Lakedämoniers Gitiadas zurück. Eutelidas und

[52]) Plato Ion. Opp. T. I. p. 533. A Steph. *Σωκρ. Τί δέ; ἐν ἀνδριαντοποιΐᾳ ἤδη ὅστις περὶ μὲν Δαιδάλου τοῦ Μητίωνος, ἢ Ἐπειοῦ τοῦ Πανοπέως ἢ Θεοδώρου τοῦ Σαμίου, ἢ ἄλλου τινὸς ἀνδριαντοποιοῦ, ἑνὸς πέρι δεινός ἐστι ἐξηγεῖσθαι ἃ εὖ πεποίηκεν· ἐν δὲ τοῖς τῶν ἄλλων ἔργοις ἄπορεῖ κ. τ. λ.*

[53]) Paus. 2, 19. §. 6. *τὰ δὲ ξόανα Ἀφροδίτης καὶ Ἑρμοῦ τὸ μὲν Ἐπειοῦ λέγουσιν ἔργον εἶναι, τὸ δὲ Ὑπερμνήστρας ἀνάθημα*, wo das Bild der Aphrodite offenbar der Hypermneſtra gehörte, ſo daſs *τὸ μὲν* auf das Nächſtvorhergehende, den Hermes, zu beziehen.

[54]) Paus. 2, 15. §. 5.

[55]) Ebend. 2, 17. §. 3.

Chrysothemis goſſen die Bildſäule des Demaratus aus Herâa, welcher Ol. 65., als zuerſt der Wettlauf in Waffenrüſtung zu Olympia eingeführt wurde, darin Sieger geweſen war, und das Bild ſeines Sohnes Theopompus, jenes mit Schild, Helm und Beinſchienen. Das Epigramm darauf enthielt die Namen der beyden Künſtler mit der Angabe, daß die Kunſt von ihren Vorfahren auf ſie übergegangen.[56]) Zur Zeit der perſiſchen Kriege blühte Ariſtomedon aus Argos. Die Einwohner von Phokis hatten über die Theſſaler einen Sieg gewonnen,[57]) welchen der delphiſche Gott verkündiget und der Weiſſager Tellias durch klugen Rath herbeygeführt hatte. Aus dem Zehnten der Kriegsbeute goß ihnen Ariſtomedon die Bildſäulen des Gottes, des Tellias und ihrer Kriegsoberſten, die nach Delphi geweiht wurden, und von Herodot die großen genannt werden.

Vor Allen aber raget aus derſelben Zeit in Argos Ageladas hervor, durch ſeine Werke als einer der vorzüglichſten ältern Künſtler, noch mehr aber dadurch berühmt, daß aus ſeiner Werkſtätte die drey größten Meiſter der zur Vollendung || eilenden Kunſt, Myron aus Eleutherâ, Phidias aus Athen und Polykletus aus Argos hervorgegangen ſind.

Die Werke des Ageladas beginnen, ſo weit wir Nachricht haben, mit Ol. 66., wo Kleoſthenes aus Epidamnus zu Olympia mit dem Viergeſpann ſiegte, der erſte, welcher daſelbſt den Siegeswagen und ſeine Bildſäule aus Erz als Weihgeſchenk aufſtellte.

56) Ebend. 6, 10. §. 2. *Εὐτελίδας καὶ Χρυσόθεμις τάδε ἔργα τέλεσσαν, Ἀργεῖοι, τέχνην εἰδότες ἐκ προτέρων.* Daß ſie die Kunſt von Frühern, *ἐκ προτέρων*, wußten, verſtand ſich von ſelbſt. Niemanden konnte einfallen, ſie für die erſten Künſtler zu halten. Es wird deßhalb *προγόνων* zu leſen, oder doch *προτέρων* ſo zu deuten ſeyn, daß man alte Ueberlieferung der Kunſt in ihrem Geſchlechte verſteht.

57) Herodot 8, 27 u. 28. *οὐ πολλοῖσιν ἔτεσι πρότερον ταύτης τῆς βασιλῆος* (des Xerxes) *στρατηλασίης* ſagt Herodot. Vergl. Paus. 10, 1. §. 4, und Herod. a. a. O. welcher hinzu ſetzt, andere ſolche Bildſäulen ſeyen nach Abâ geweiht worden.

Ageladas goß ſie ſammt der des Wagenlenkers, dazu den Siegeswagen mit vier Roſſen. [58])

(46. 47.)

58) Pauſ. 6, 10. §. 2. Zu Olympia ſtanden von ihm auch die Bildſäulen des Timaſitheus aus Delphi und des Anochus aus Tarent. Pauſ. 6, 8. §. 4—6, 14. §. 5. Iſt dieſer Anochus, wie Heyne A. T. S. 368. annimmt, derſelbe, welchen Afrikanus Acochas nennt, ſo ſiegte er Ol. 65. Corsini Fasti attic. T. III. p. 121. Daß er es iſt, wird jetzt durch den armeniſchen Text des Euſebius außer Zweifel geſetzt, welche in dem Verzeichniß der Olympioniken S. 137. Ol. 65 Anachus den Tarentiner als Sieger nennt. Timaſitheus war wie durch zwey olympiſche und drey pythiſche Siege im Pankration, ſo auch durch kriegeriſche || Kühnheit berühmt. Zuletzt verband er ſich mit Iſagoras zum Umſturz der Freyheit von Athen, ward aber mit ihm in der Burg gefangen und hingerichtet. Ol. 68, 2. Seine Bildſäule kann alſo nicht viel ſpäter von Ageladas ſeyn verfertiget worden, als der Siegeswagen des Kleoſthenes, wenn ſie nicht noch früher iſt, und das Zuſammentreffen dieſer verſchiedenen Nachrichten, ſo wie auch die Anmerk. 31. nachgewieſene Gleichzeitigkeit deſſelben mit dem ältern Kanachus befeſtiget vollkommen die Beſtimmung der Zeit, in welcher Ageladas gearbeitet hat. Dagegen aber ſetzt ihn Plinius H. N. 34. c. 8. S. 19. zu Anf. an die Spitze einer durcheinander geworfenen Reihe von Künſtlernamen, die er unter Ol. 87 zuſammenbringt, und dieſe Angabe ſcheint von einer andern Seite unerwartete Beſtätigung zu finden. Es iſt nämlich kein Zweifel, daß unſer Künſtler hinter dem entſtellten Namen Geladas und Eladas verborgen liege: beyde werden als Lehrer des Phidias bezeichnet, jener von Suidas v. *Γελάδας ἀγαλματοποιὸς, διδάσκαλος Φειδίου* T. I. p. 470. Kuſter, und von Tzetzes Chiliad. 7. hist. 154. u. Ch. 8. p. 191, dieſer vom Scholiaſten zu Ariſtoph. Fröſchen V. 504. *ἔργον Ἐλάδου τοῦ Ἀργείου, τοῦ διδασκάλου Φειδίου.* Der Umſtand, daß beym Ariſtophaniſchen Scholiaſten der Meiſter des Phidias mit ſchwankendem Namen auch noch Argeier genannt wird, zeigt offenbar, daß Ageladas dort das A, hier auch noch das G zu Anfange verloren hat, und wir den Argiver Ageladas, der auch Myron von Eleutherä und Polykletus von Sikyon, die Kunſtgenoſſen des Phidias, gebildet, als den Lehrer dieſes großen Athenäers anſehen müſſen. Das hat ſchon Meurſius im Piräus Opp. T. I. p. 554. in Ordnung gebracht, dem Winckelmann und alle Folgenden beyſtimmen. Nun wird in jenem Scholion ein *Ἡρακλῆς ἀλεξίκακος*, der in Melite, einem attiſchen Flecken, zur Zeit der großen Peſt Ol. 87, 3 aufgeſtellt worden ſey, als ein Werk des Ageladas erwähnt: *ἐν Μελίτῃ ἐπιφανέστατον Ἡρακλέους ἱερὸν Ἀλεξικάκου .... τὸ δὲ τοῦ Ἡρακλέους ἄγαλμα ἔργον Ἐλάδου τοῦ διδασκάλου Φειδίου· ἡ δὲ ἵδρυσις ἐγένετο κατὰ τὸν μέγαν λοιμόν*, und dieſes träfe mit der Zeitbeſtimmung des Plinius genau zuſammen.

Mit Kanachus und Ariſtokles aus Sikyon verfertigte er drey

(47. 48.)

Nicht weniger ſtimmt zu ihr eine andere Nachricht des Pauſanias 4, 33. §. 3. Die Meſſenier hatten auf Ithome von Ageladas einen Zeus, den er ihnen damals, als ſie Naupaktus beſaßen, machte: ἐποιήθη δὲ ἐξ ἀρχῆς τοῖς νικήσασιν ἐν Ναυπάκτῳ Μεσσηνίων. Die Nachricht iſt zu beſtimmt, als daß man ihr mit Heyne A. T. 366 eine andere Deutung geben könnte, und es iſt offenbar, daß die aus Naupaktus zurückkehrenden Meſſenier das Bild mit ſich in ihre alte Heimath brachten. Nun aber empfingen ſie Naupaktus von den Athenäern erſt Olympiade 81, 2, und erſt nach dieſer Zeit, mehr als 62 Jahre nach dem Siege des Kleoſthenes kann jener Zeus entſtanden ſeyn. In dieſem Widerſpruche beyder Berechnungen kommt uns die mit Hülfe griechiſcher Handſchriften gemachte Ueberſetzung des Pauſanias von Romulus Amaſäus zu Statten, welcher in Paſ. 5, 24. §. 1. τοῦτο δέ ἐστιν Ἀσκάρου τέχνη Θηβαίου διδαχθέντος παρὰ τῷ Σικυωνίῳ, καὶ Θεσσαλῶν κ. τ. λ. den fehlenden Namen des Künſtlers mit Ageladas ergänzt: Fuit hoc Ascari Thebani opus, quem docuit Ageladas Sicyonius, offenbar nicht aus eigener Vermuthung, || da er wohl wußte, daß Pauſanias den Ageladas, wo er ihn näher bezeichnet, immer einen Argiver nennt, ſondern weil er in ſeinen Handſchriften διδαχθέντος παρὰ τῷ Σικυωνίῳ Ἀγελάδᾳ oder παρὰ Ἀγελάδᾳ τῷ Σικυωνίῳ gefunden. Hiernach haben wir für die ſpätern Werke aus Olymp. 81 bis Ol. 88 einen jüngern Ageladas aus Sikyon anzunehmen, den Plinius in jene Liſte unter Ol. 87 gereiht und der Scholiaſt des Ariſtophanes mit dem ältern, dem Lehrer des Phidias, verwechſelt hat. (1819.)

Dem Argiver dieſes Namens gehören noch Zeus als Knabe und ein unbärtiger Herakles zu Aegium Pauſ. 7, 24. §. 2., und zu Delphi Roſſe und gefangene Frauen der Meſapier, ein Weihgeſchenk der Argiver.

Gegen dieſen aus Pauſanias und Amaſäus hergenommenen Grund für einen doppelten Ageladas hat ſich Sillig C. A. v. Ageladas S. 15 und K. O. Müller de Phidiae vita p. 16. erklärt. Wir ſind dadurch veranlaßt, die Sache neuer Unterſuchung zu unterwerfen. Sillig ſucht den Zuſammenhang der Stelle des Pauſanias dagegen geltend zu machen, welche ſo lautet: Ἀπὸ δὲ τοῦ βουλευτηρίου (in Olympia) πρὸς τὸν ναὸν ἐρχομένῳ τὸν μέγαν, ἔστιν ἄγαλμα ἐν ἀριστερᾷ Διὸς· ἐστεφανωμένον δὲ οἷα δὴ ἄνθεσι, καὶ ἐν τῇ δεξιᾷ χειρὶ αὐτοῦ κεραυνὸς πεποίηται. Τοῦτο δέ ἐστιν Ἀσκάρου τέχνη Θηβαίου, διδαχθέντος παρὰ τῷ Σικυωνίῳ καὶ Θεσσαλῶν φασιν εἶναι, ὅτε Φωκεῦσιν, εἰς πόλεμον οὗτοι κατέστησαν· καὶ ἔστιν ἀπὸ Φωκέων αὐτοῖς τὸ ἀνάθημα. Οὐκ ἂν οὖν ὁ ἱερὸς καλούμενος εἴη πόλεμος, ὃν δὲ τρόπον (vielleicht πρότερον) ἔτι ἐπολέμησαν πρὶν ἢ Μήδους καὶ βασιλέα ἐπὶ τὴν Ἑλλάδα διαβῆναι: Er ſagt: Qui haec verba diligentius inspexerit, statim videbit, ea Thierschii conjecturam funditus evertere. Nihil quidem de anno belli scimus.

Wie

drey Muſen, die in einem Epigramm als die Vorſteherinnen der

(48.)

Wie aber ſoll die Erwähnung eines Krieges, von deſſen Jahr oder Zeitrechnung man nichts weiß, eine auf Zeitrechnung geſtützte Vermuthung von Grund aus umwenden? Neque quisquam reprehendere nos posset, illud si expeditionem Darii (Ol. LXXII. 2. ante Chr. n. 490) praecessisse contendamus. Im Gegentheil verdiente das den deſtimmteſten Tadel; denn wie könnten des Pauſanias Worte: πρὶν ἢ Μήδους καὶ βασιλέα ἐπὶ τὴν Ἑλλάδα διαβῆναι auf etwas Anderes als des Xerres Uebergang (διάβασις) über den Helleſpont, auf ſeinen Zug gegen Griechenland gehen? Darius iſt perſönlich wohl gegen die Skythen, nicht aber gegen die Griechen nach Europa gezogen; denn die er auf ſeinem Wege traf und gelegentlich unterjochte oder unterjochen ließ, waren nicht das Ziel ſeines Heerzuges. Doch der gelehrte Verfaſſer des Catalogus zieht ſich ſelbſt auf Xerres zurück, aber nicht ohne Anſtoß: Concedentes, Pausaniae βασιλέα Xerxem significasse, ita ut Ol. LXXXIV. (hier ſind 10 Olymp. zu viel) ant. Chr. n. 484. bello Thessalico vindicetur. Der Krieg ſoll vor des Königs Ankunft geweſen ſeyn ἐπολέμησαν πρὶν ἢ βασιλῆα διαβῆναι, und doch mit ihm in eine und dieſelbe Olympiade fallen. Das iſt möglich; aber wo iſt der Grund, daß es geſchehen ſeyn müſſe, damit das vindicetur, das hier gebraucht iſt, ſeine vindicias finde? Herodot VIII. 27. ſpricht nur von nicht vielen Jahren, οὐ πολλοῖσιν ἔτεσιν, um die er dem Heereszuge des Xerres voranging. In dieſem Kriege nun wurden die Theſſaler beſiegt (οἱ Θεσσαλοὶ) ἐσσήθησαν ὑπὸ τῶν Φωκέων καὶ περιέφθησαν τρηχέως, was dann Herodot weiter ausführt. Dem Verfaſſer iſt die hieraus gegen die Stelle des Pauſanias ſich erhebende Schwierigkeit nicht entgangen: Das Zeusbild war durch die Theſſaler aufgeſtellt, ein Weihgeſchenk von den Phokeern her (ἀπὸ τῶν Φωκέων) mit Blumen bekränzt, und einen Blitz tragend. Es war alſo geweiht, einen Sieg zu bezeichnen, einen Krieg, in dem die Phokeer von den Theſſalern geſchlagen wurden. In dem genannten aber war die Reihe Siegesdenkmäler zu ſetzen an den Phokeern, und welche ſie aufſtellten zu Delphi, wiſſen wir durch Herodot a. a. O., und Pauſanias 10, 1. Aber kann nicht neben jenem furchtbaren Kriege, aus dem kaum die Anſtrengung der Verzweiflung die Phokeer rettete, doch noch ein anderer von Pauſanias aus jener Zeit gemeint ſeyn?

Dieß nimmt Herr Prof. Sillig an, mit nicht beſſerem Erfolge; denn eben die Angabe πρὶν ἢ τοὺς Μήδους zur Bezeichnung der Epoche eines phokiſch-theſſaliſchen Krieges deutet doch offenbar auf den hin, welcher nicht viele Jahre vor jener Ankunft wüthete, und in ſeinen Folgen noch nicht erloſchen war. Sollte irgend ein anderer gemeint ſeyn als eben jener, der am Ende in den perſiſchen Heereszug verfloß, ſo wäre die Erwähnung des Xerres und der Meder hier ganz und gar zwecklos und ungeſchickt. Was alſo folgt beſtimmter, wenn Pauſanias die Theſſaler aus dem Kriege, den ſie vor des Königs Ankunft mit den Phokeern beſtanden, ein Siegesdenk-

drey Geſchlechter der griechiſchen Tonkunſt, des diatoniſchen, chro=

mal errichten läßt, und wenn er dieſes nicht aus irgend einer Ueberlieferung, ſondern, wie die Stelle zeigt, ganz aus eigenen Vermuthungen und Annahmen berichtet, als daß ihm hier eben wieder etwas Menſchliches begegnet ſey, und er einen Beweis jener ſchlimmen Vergeßlichkeit hiſtoriſcher Dinge gegeben habe, in die er häufig verfällt, wenn er, den Boden des Gegebenen und Vorliegenden verlaſſend, ſich ſeinen eigenen Unterſuchungen und Vermuthungen preisgibt? Iſt aber dieſes die Beſchaffenheit der Stelle, ſo folgt, daß ihre in ſich ganz nichtige Folgerung vollkommen unbrauchbar wird, ſey es eine hiſtoriſche Wahrnehmung zu begründen, oder eine auf andere Weiſe begründete umzuſtoßen. Eben ſo offen liegt, was mit ihr weiter zu thun. Zu ſcheiden nämlich kommt des Pauſanias unlautere Zuthat von dem, was er zu Olympia ſah, und als Ueberlieferung von dem Kunſtwerke und ſeinem Urheber aufzeichnete. Das aber iſt im Folgenden begriffen: Auf dem Wege vom Rathhauſe zum Tempel ſteht der Zeus, wie er ihn beſchreibt, ein Anathema der Theſſaler von einem Siege über die Phokeer. Urheber des Bildes iſt Askarus aus Theben, Schüler des . . . . . aus Sikyon. Hat nun Amaſäus den Namen Ageladas aus Handſchriften ergänzt, und wurde derſelbe dem Pauſanias als Lehrer des Askarus genannt, ſo hat der Perieget, nachdem er ſich der argen Vergeßlichkeit, welche nun wohl offen vorliegt, ſchuldig gemacht, uns vollkommen berechtiget, ihm noch eine zweyte beyzumeſſen, daß er nämlich beym Namen des Ageladas den Argiver und Sikyonier verwechſelnd, an den Ageladas gedacht hat, von dem er Werke aus Ol. 65 und 66 erwähnt, und durch dieſe Verwechſelnug zu dem Schluſſe geführt worden iſt, die Werke des Askarus könnten, da ihn Ageladas gelehrt, nicht aus der theſſaliſchen Siegesbeute vom heiligen Kriege ſeyn, der Ol. 108, 3 zu Ende ging, ſondern kämen von dem Kriege, welcher vor des Xerres Ankunft geführt wurde. Es wäre dann der Perieget ganz eigentlich in die Skylla gefallen, da er die Charybdis vermeiden wollte, und dahin werden auch die gerathen, welche ihm hier nachgehen. Noch könnte die Frage ſeyn, in welchem Kriege gegen die Phokeer den Theſſalern jener Sieg zu Theil geworden, aus dem ihr Zeusbild zu Olympia ſtammte? Iſt hier eine genügende Antwort nicht möglich, ſo liegt der Grund in der unvollkommenen Kenntniß der Streitigkeiten jener beyden Völker. Hiſtoriſch bekannt und namhaft ſind außer den Kämpfen, von denen die Niederlaſſung der Theſſaler in Theſſalien, zu einer Zeit, in der man keine Bildſäulen weihte, begleitet war, nur die zwey von Pauſanias oben erwähnten. Zwiſchen ihnen aber hörten die Zwiſtigkeiten nie ganz auf, weßhalb auch Herodot beyde Völker als ſich immer feindlich geſinnt bezeichnet: ἀπὸ σφέων αἰεὶ ἀντέχοντας χόλον. Haben wir nun in jener Stelle den jüngern Ageladas zwiſchen Ol. 81 und Ol. 87, ſo kommt man mit ſeinem Schüler Askarus über Ol. 90 in den peloponneſiſchen Krieg herab, in welchen auch Theſſaler und Phokeer verwickelt wurden. Die Phokeer ſchickten (Thukydides II. 9.)

matiſchen und enharmoniſchen, gefeyert werden. [59]) Winckelmann ſchloß aus dem Umſtande, daß Antipater, der Verfaſſer dieſes Epigrammes, in Rom lebte, alſo auch wohl von Bildſäulen, die er dort ſah, redet, und aus der großen Leyer oder dem Barbiton, welche die Muſe des Ageladas trug, daß jenes alte Werk in einer zu Rom mit dem Barbiton gefundenen Muſe, welche durch ihren Styl über Phidias zurückweicht, auf unſere Zeit könnte gekommen ſeyn. [60]) Dieſes vortreffliche Werk aus Marmor und von

(48.)

den Lakedämoniern Reiterey zu Hülfe, die Theſſaler dagegen folgten den Waffen der Athener, und lieferten den Böotiern eine Schlacht mit Reiterey (derſ. II, 22), ſo daß in den Verwickelungen eines ſo langen Kampfes, der auch jene beyden zwieträchtigen Völker in die einander befehdenden Parteyen zog, die Begebenheit geſucht werden kann, welche dieſes Weihgeſchenk und unſere Erörterung veranlaßt hat. In dieſer Herleitung iſt zugleich die Antwort auf K. O. Müllers Einwendungen a. a. O. enthalten: Ascarum Pausanias certe bellis persicis vetustiorem putabat (wir haben geſehen aus welchem Grunde), ut e loco laudato apparet: qui igitur magistrum habere potuit artificis, qui sub belli peloponnesiaci initium vixisse putatur? Das wäre freylich eine Unmöglichkeit, und nicht einmal gelten würde, was der Verfaſſer ſagt: haec (die Scheidung der beyden Ageladas) artificiose magis conglutinata, quam e veterum scriptorum auctoritate deducta videntur; denn welch ein Artificium wäre das, den Künſtler aus dem peloponneſiſchen Kriege zum Lehrer des Künſtlers aus den perſiſchen Kriegen zu machen? Nun aber dreht ſich die Sache gerade um; denn e veterum scriptorum auctoritate deducta iſt unſere Scheidung des Ageladas, weil wir, um ſie zu gewinnen, dem Pauſanias zurückgeben, was ihm als eigene Uebereilung gehört, und uns an den Theil eines Berichtes hielten, in dem er die veterum scriptorum auctoritas verzeichnet hat, um ſie mit dem Nebel ſeiner Zuthat zu umhüllen; dagegen aber bringt das Beſtreben derjenigen, welche den alten Ageladas bis zum peloponneſiſchen Kriege herableiten ein artificiose magis conglutinatum quam u. ſ. w. hervor, auf welches man den Ausſpruch Müllers über die Auffindung des Sikyoniers Ageladas: nihil igitur inest, quod interiore quadam congruentia veri documentum addat, zurückwenden möchte, wenn er nur ganz deutlich wäre; denn weder hat die Phraſis veri documentum addere ein Object, noch die interior congruentia ohne den ergänzenden Begriff einen Sinn, was überall ſchlimm iſt, zumal bey hiſtoriſch-kritiſchen Unterſuchungen. (1828.)

[59]) Analect. gr. T. II. p. 15. n. 35. Brunck. Anthol. gr. T. II. p. 15. Jacobs mit den Noten Animadverss. Vol. II. P. I. p. 41.

[60]) Winckelmanns Geſch. d. K. B. 9. K. 1. §. 28 ff.

übermenschlicher Größe, in der strengen Großartigk
benheit der sich schon vollendenden Kunst ausgeführt
reits einen Saal des Heiligthums griechischer Kunst,
herziger Fürst in unserer Stadt erbauen läßt, und i
gemein als ein Apollon Musagetes erkannt worden.

Zeitgenossen des Aristomedon und Ageladas z
Dionysius und Glaukus. Beyde hatten e
Weihgeschenke gegossen, welche Smikythus, in Fr
lübdes zu Olympia aufstellte, [61]) Dionysius die
Zeus und des Orpheus, Glaukus den Posei
phitrite und Hestia. Pausanias wußte die K
nicht zu nennen, ihr Zeitalter bestimmt er nach de
thus. Dieser war, wie Herodot meldet, Sclav
Anaxilas von Rhegium, [62]) dann Verwalter sein
nach dem Tode seines Beschützers Vormund der k
der. Nachdem er, bey diesen verläumdet, durch
nauer Rechenschaft sich als des Vertrauens, das er
dig erwiesen hatte, zog er sich mit dem Ruhme eine
Mannes nach Tegea zurück, und weihte, als sein S
schweren Krankheit genesen, nach Olympia dankbar
Gaben. Anaxilas starb Ol. 76. 1., und um jene Z
nach auch die beyden Künstler aus Argos.

Außer den Staaten von Sikyon und Argos ne
ponnes noch andere Theil an dem Ruhme alter K
besonders Korinth und Lakedämon. ||

Korinth, durch seine Lage am Eingange in d
und an zwey Meeren zum Handel bestimmt, w
Reichthum berühmt und von frühester Zeit die M
Erfindungen auch auf dem Gebiete der Kunst. Vo

(48.)

61) Paus. 5, 26. §. 1. 2.

62) Herodot 7, 170 und das. Larcher. Vergl. D
Bibl. h. II. c. 48.

der edlere Styl doriſcher Bauart, [63]) durch Dibutades [64]) die Erfindung erhobener Arbeit in Thon, und als nach dem Sturz der Bacchiaden durch Kypſelus Ol. 29. 1. v. Chr. 665. Demaratus, einer von ihnen, der Vater des ältern Tarquinius, nach Hetrurien auswanderte, ſind mit ihm kunſterfahrene Männer nach Italien gezogen, und haben dort die alte Verbindung hetruriſcher und griechiſcher Kunſt erneuert. [65]) In noch früherer Zeit ward zu Korinth

63) Pindar Olymp. 13, 27 ff. Heyne, und daſ. die Anmerk. und Schol. Vergl. die folg. Anmerk. 64.

64) Plin. H. N. 35. c. 12. S. 43. Primusque (Dibutades) personas tegularum extremis imbricibus imposuit, quae inter initia protypa vocavit. Postea idem ectypa fecit. Hinc et fastigia templorum orta.

65) Plin. H. N. 35. c. 12. S. 43. Die Namen der Künſtler ſind wieder ſymboliſch, Eucir Wohlhand, und Eugrammus Wohlſtrich, der Bildner und Zeichner. Nachdem vor Winckelmann die toskaniſchen Gelehrten waren bemüht geweſen, wo möglich alle Kunſt in Italien für hetruriſch zu erklären und auch das ganze Gebiet der ältern griechiſchen, ſo weit die ſteifen Falten reichen, in das Kunſteigenthum ihrer Ahnherrn aufzunehmen, iſt jetzt dieſe Meynung, zuerſt durch Winckelmann erſchüttert, von der entgegengeſetzten verdrängt geworden, nach welcher den Hetruriern ſo gut wie nichts von der alten Kunſt eigenthümlich bleibt, und ſie nur malten, meißelten und goßen, was und wie ſie es von den Griechen gelernt hatten. Von beſonderer Merkwürdigkeit iſt, daß Gelehrte deſſelben Landes, für deſſen Kunſtherrlichkeit von ihren Vorfahren wie pro aris et focis geſtritten wurde, vorzüglich Luigi Lanzi das Meiſte dazu beygetragen haben, dieſer Anſicht Beyfall zu verſchaffen, ſo daß dadurch die Bahn gebrochen war, auf der fortgehend nun Heinrich Meyer dahin gekommen, den Hetruriern auch ihre Paterä (die eine neue ganz haltloſe Hypothesis Specchi mistici auch unſere nachſprechende Archäologie zu nennen anleitet) und Scarabäen zu entreißen. Die Wahrheit liegt auch hier in der Mitte, und, haben erſt die richtigen Anſichten über den Urſprung und die Ausbildung der älteſten Kunſt ſich Eingang verſchafft, ſo werden die Hetrurier einen großen Theil deſſen, was man ihnen jetzt entreißen will, als ihr Eigenthum zurückfordern. Das älteſte in Griechenland erſchienene Gepräge der Kunſt geſtaltete ſich vollends durch die Dädaliden und was ihnen gleichzeitig war in den Werkſtätten von Attika, Kreta, Rhodus zu einer Zeit, wo aus den Reihen und Schichten der Völker, welche das feſte Land von Griechenland und Thrakien, die Inſeln und Kleinaſien beſetzt hielten, die griechiſche Na|| tion noch nicht

der Kaſten des Kypſelus gemacht, ein Geräth, das die Nachkommen dieſes Königs zum Andenken an die wunderbare Rettung ihres Ahnherrn in demſelben zu Olympia als Weihgeſchenk aufgeſtellt hatten. Der Kaſten ſelbſt war von Cedernholz, die Bilder daran theils aus demſelben Holze geſchnitzt, theils mit Elphenbein und Gold ausgelegt. Inſchriften in den älteſten Zügen, von Eumelus in Hexametern abgefaßt, erläuterten den reichen Inhalt

(49.)

nach Namen und Eigenthümlichkeit rein ausgeſchieden war, und geſtaltete ſich als ein gemeinſames Eigenthum jener ſämmtlichen Völker, durch welche trotz aller Trennung eine ſehr merkbare Gemeinſamkeit hindurchgeht, ein Faden, an den ſich zumeiſt pelasgiſche Sagen und Erinnerungen knüpfen. Es iſt Einſeitigkeit, dieſen Erfolg den nachher unter helleniſchem Namen vereinigten Stämmen allein beyzulegen; Einſeitigkeit auch, ſie von ihm auszuſchließen, und man kann mit vollkommener Sicherheit annehmen, daß die in allen jenen Ländern bey Jonern und Kretern, Karern und Lydiern hervortretenden Gebilde, aus Einem Geiſte und verwandten Werkſtätten hervorgegangen, dem Weſentlichen nach einander gleich waren, und durch Sitte und Cultus zur Stätigkeit und Unveränderlichkeit gelangt, ſich überall auf dieſelbe Art in den Jahrhunderten herab wiederholten. Nun iſt für uns durch neuere Unterſuchungen die auf gute Zeugniſſe, beſonders aber auf die Gewähr des Herodotus geſtützte Nachricht, daß eine lydiſche Auswanderung aus Vorderaſien nach Hetrurien geſchehen ſey, keineswegs aufgehoben, und ſtehet mit ihr die Meynung feſt, daß die lydiſchen Ankömmlinge, wie Namen und Verfaſſung, ſo auch Sagen, Cultus und Kunſt aus ihrer Heimath und gleichſam aus der erſten Hand dahin gebracht haben. Wenn dieſe der älteſten griechiſchen auf das Nächſte verwandt und dem Weſen nach dieſelbe war, ſo iſt demnach nicht anzunehmen, daß die eine von der andern ſtamme, ſondern daß beyde ſich aus gemeinſamer Wurzel unter gleichen Einflüſſen und Umſtänden, als Zweige der älteſten vorhelleniſchen Kunſt, in den bezeichneten Ländern entwickelt haben. Auch erklärt ſich, wie hiernächſt in Griechenland und Hetrurien durch die früheſten Jahrhunderte herab ſich dieſelben Gebilde auf gleiche Weiſe unveränderlich wiederholten, und als Arbeiten derſelben Werkſtätte erſcheinen können, ungeachtet Länder und Zeiten zwiſchen ihrem Urſprunge liegen. Ich habe dieſe Anſichten hier nur angedeutet, und behalte mir ihre Ausführung und weitere Begründung für eine Zeit vor, wo ich die reichen Sammlungen althetruriſcher Kunſtarbeit in Toskana ſelbſt unterſucht haben werde. Zugleich ſieht man, warum im Texte bey Ankunft des Demaratus in Hetrurien nur von Erneuerung der alten Kunſtverwandtſchaft geſprochen wird. (1819.)

des Bildwerkes, das einen großen Theil der Götterſage, dazu allegoriſche und kriegeriſche Vorſtellungen enthielt. [66])

(49. 50.)

[66]) Ueber das Alter der Lade ſind viele mühſame Unterſuchnngen angeſtellt worden. Da von ihr Pauſanias 5, 17 ff. allein Zeugniß und Kunde gibt, ſo kann auch nur nach ihm entſchieden werden. Er erklärt dieſelbe ausdrücklich für die nämliche, in welcher Kypſelus war verborgen worden, K. 17. §. 2. ἐς ταύτην τὴν λάρνακα Κύψελον .... ἀπέκρυψεν ἡ μήτηρ, als die Mörder ſich deſſelben bemächtigen wollten, und beträftiget dieſe Angabe noch dadurch, daß er hervorhebt, ein Vorfahr des Kypſelus habe ſich die Lade als κτῆμα machen laſſen, K. 18. §. 2. ὁ τοῦ Κυψέλου πρόγονος Κορίνθιός τε ὢν καὶ τὴν λάρνακα αὐτῷ ποιούμενος κτῆμα. Es war alſo ein Hausbeſitz und Erbſtück, zur Aufbewahrung der Prunkgeräthe, κειμήλια, und Gewande beſtimmt, wie dergleichen bey Homer unter andern Frauen Penelope beſitzt: || ἔνθα δὲ χηλοὶ ἔστασαν· ἐν δ' ἄρα τῇσι θυώδεα εἵματα κεῖτο. Od. φ. 51. Vergl. Od. β, 339, und von ſeiner Mutter Thetis auch Achilles: χηλοῦ δ' ἀπὸ πῶμ' ἀνέῳγεν Καλῆς, δαιδαλέης, τὴν οἱ Θέτις ἀργυρόπεζα θοὴ ἐπὶ νηὸς ἄγεσθαι, ἐὺ πλήσασα χιτώνων, χλαινάων τ' ἀνεμοσκεπέων, οὔλων τε ταπήτων. Ἔνθα δε οἱ δέπας ἔσκε τετυγμένον κ. τ. λ. Il. π. 221. Man ſieht, Homer bezeichnet dergleichen geräumige Laden als ſchöne, buntgeſchmückte, auch ausgezeichnete (χηλὸν ἀριπρεπέα) Od. ϑ, 424, ringsherum ſchöne (περικαλλέα χηλόν) daſ. V. 439, wie denn auch die des Kypſelus eine καλὴ δαιδαλέη, mit Gold und Elphenbein ausgelegte, war, auch angenommen, daß ſie reichern und ſchönern Schmuck hatte, als ſich bey denen des Homeriſchen Zeitalters, von welchen er die Dichtung entlehnte, ohne beſtimmteres Zeugniß vorausſetzen läßt. Dieſe Lade des Kypſelus liefert zu den Homeriſchen Meldungen eben ſo einen ihnen entſprechenden Gegenſtand der Wirklichkeit, wie umgekehrt aus ihnen hervorgeht, daß in jenem Hausgeräthe die Kypſeliden etwas der frühern Zeit gar nicht Fremdes und Ungewöhnliches beſaßen. Pauſanias berichtet zwar nur aus der Sage; aber eine Sage, die ſich an einen ſo beſtimmten und wirklichen Gegenſtand anknüpft, in ſich ſelbſt gar nichts Wiederſprechendes und in dem älteſten Denkmal der Griechen, dem Homeriſchen Geſang, einen ſo beſtimmten Halt und Hintergrund hat, iſt in und durch ſich ſelbſt hinlänglich bewährt und geſichert. Uebrigens vergleiche man über dieſelbe außer den bekannten Arbeiten von Heyne und Quatremere noch Welcker in der Zeitſchrift für Geſch. und Ausleg. der Kunſt Th. I. S. 279 ff., wo er die Geſchichte des Kunſtwerks als Volksmährchen behandelt, und Creuzer Commentationes Herodoteae P. I. p. 62 seq., wo auf die Analogie zwiſchen der Sage von Kypſelus und zwiſchen ähnlichen morgenländiſchen hingewieſen wird. — Die Geburt des Kypſelus fällt auf Ol. 20, 1, und ſo rückt der

Von den ältern Künſtlern der Korinthier ſeit den Kypſeliden iſt die Kunde verſtummt, ſey es, daß ihre Namen nicht aufbewahrt wurden, oder daß ihr Andenken mit ihren Werken bey der Zerſtörung von Korinth untergegangen iſt, und die Zeiten des Pau-

Kaſten als Beſitz ſeiner Vorfahren (Eetion, ſein Vater wird gegen Ol. 9 geboren) an den Anfang der Olympiaden hinauf. Pauſanias vermuthet ferner, daß die herametriſchen Inſchriften des Kaſtens, welche das Bildwerk zu erklären beſtimmt waren, den Eumelus zum Verfaſſer hatten, aus andern Gründen und aus ihrer Verwandtſchaft mit einem andern ſeiner Werke: ἄλλων δ' εἵνεκα, καὶ τοῦ προσῳδίου μάλιστα, ὃ ἐποίησεν ἐς Λῆλον. Sie ſind aber ſo beſchaffen, daß ſie nicht aus einem Gedichte von ihm können genommen ſeyn, ſondern von ihm zu dieſem Zwecke, alſo gleichzeitig mit der Lade müſſen gemacht ſeyn, da ſie ſich ſämmtlich auf Gegenwärtiges beziehen und die Stelle des Exegeten vertreten: Μήδειαν Ἰάσων γαμέει . . . . Ἄτλας δ' οὐρανὸν οὗτος ἔχει . . . . Ἰφιδάμας οὗτός τε Κόων περιμάρναται αὐτοῦ und die Andern. Demnach fällt das Alter der Lade und des Eumelus zuſammen; dieſer aber wird von Dionyſius bey Clemens Alex. (Tom. I. p. 333. C. Εὔμηλος δὲ ὁ Κορίνθιος πρεσβύτερος ὢν, ἐπιβεχληκέναι Ἀρχίᾳ τῷ Συρακούσας κτίσαντι) der Gründung von Syrakus gleichzeitig und demnach Ol. 5, 3 geſetzt. Vergl. Marmora Oxon. Ep. 32. (1819.) Ueber die Geſtalt der Lade hat Quatremere, welcher während der Revolution ſich längere Zeit in Niederſachſen aufgehalten hat, die ſeltſame, ja barokke Meynung gefaßt, ſie ſey der Geſtalt derjenigen Laden gleich geweſen, in denen dort die Mägde ihre Kleider und Wäſche aufbewahren, und hat eine ſolche Lade mit vier kurzen gedrehten Füßen und einem Bogendeckel als den Kaſten des Kypſelus abbilden laſſen, ein merkwürdiges Beyſpiel von Abenteuerlichkeit der Vorſtellungen, die durch kein gründliches Studium alterthümlicher Dinge und durch kein unbefangenes Urtheil im Zaume gehalten werden. Ganz müßig iſt demnächſt, was Andere ſich darüber eingebildet, z. B. K. O. Müller XXXVIII. S. 26, daß ſie von elliptiſcher oder ovaler Form geweſen, da keine Seiten und Ecken davon erwähnt werden, und man bey dieſer Annahme mit Erklärung der Bilderſtreifen am beſten auskomme. Dieſen Vermuthungen gegenüber ſtehen die zahlreichen Abbildungen ſolcher Laden, kleinere zum Schmuck, größere zu Geräthen und Kleidern beſonders auf griechiſchen Vaſen entgegen, die ſämmtlich viereckig, rechtwinkelig und in Form und Verhältniß der geraden Flächen ſehr fein und gefällig ſind. (1828.) Uebrigens hat man angemerkt, daß eine auf jener Lade abgebildete Scene, Menelaus, welcher die Helena verfolgt, ſich auf einer irdenen Vaſe (bey Millin Monum. ant. ined. || II. 39. Gallerie mythologique T. II. 6. n. 612) erhalten hat. Wichtiger, als dieſe iſt die Scene, wie Peleus ſich der Thetis naht; Πειρίθοιται δὲ καὶ Θέτις

ſanias, dem wir allein nähere Kunde der alten Meiſter verdanken, nicht erreicht hat. Erſt gegen den Anfang der perſiſchen Kriege treten ihrer drey hervor, Diyllus, Amyklăus und Chionis, welche mit Ariſtomedon aus Argos an jenen Weihgeſchenken ar-

(51.)

παρθένος, λαμβάνεται δὲ αὐτῆς Πηλεὺς, καὶ ἀπὸ τῆς χειρὸς τῆς Θέτιδος ὄφις ἐπὶ τὸν Πηλέα ἐστιν ὁρμῶν K. 18. §. 1, worin offenbar der Schlüſſel zur Erklärung der bis zum Ueberdruß beſprochenen Barberiniſchen oder Portlands-Vaſe enthalten iſt. Hiernach tritt auf jenem berühmten Gefäß in der einen Scene Peleus durch den Eingang der Grotte, und faßt die Thetis, von deren Hand, um noch die Verwandlungen, von denen ſie eben abläßt, anzudeuten, eine Schlange gegen ihn geht, vollkommen wie auf jener Lade. Nachdem ſie nämlich vergeblich als Meergöttinn viele Geſtalten angenommen, um ihm zu entgehen (vergl. Pindar Nem. 4, 102 ff. und daſ. die Schol.), weicht ſie jetzt der Liebe, deren Genius (Eros) dem Peleus vorausfliegt. Daneben ſteht Poſeidon, nicht zu verkennen an ſeiner gewöhnlichen Stellung und Ausdruck, als Schwager, um deſſen Zuſtimmung zur Vermählung Zeus für Peleus geworben hatte (Γαμβρὸν Ποσειδάωνι πέλασας Pind. Nem. 5, 67). In der andern Scene liegt Thetis noch entſchlummert. Peleus ſitzt und blickt auf ſie zurück, und daneben ſitzt Aphrodite als Eheſtifterinn, wie ſie auf dem Kaſten des Kypſelus bey Medea und Jaſon war: Μήδειαν Ἰάσων γαμέει· τελέεται δ' Ἀφροδίτη. (1819.) Da wir einmal uns der Freyheit ſolcher Anmerkungen bedient haben, knüpfen wir an jene Scene der Barberiniſchen Vaſe ihr Gegenbild auf der Bronze des Herrn Hawkins, in welcher man Paris und Helena oder Venus geſucht, während offenbar hier eben ſo das Beylager der Venus und des Anchiſes beygebildet iſt, wie dort des Peleus und der Thetis; nur erſcheint hier Venus vom Lager aufſtehend, und auf den ſchönen phrygiſchen Schläfer eben ſo zurückblickend, wie dort Peleus auf die ſchlummernde Meergöttinn, von deren Lager er ſich erhoben hat. Die Pronuba wäre auf der Bronze nicht an ihrem Platze, dagegen erſcheint Amor, in heiterer Ruhe wartend; und der Genius neben ihm, welcher ſich auf eine ſo ſeltſame Art mit Hülfe des aufgeſtellten Armes ſtreckt, eben wie ein Kind, das aus einem geſunden und erquicklichen Schlafe erwacht und die Glieder dehnt, wird Hymenäus ſeyn, der mit den Neuvermählten in Schlaf geſunken war und nun mit der Venus erwacht. Die Scene wäre demnach eben ſo, wie der Homeriſche Hymnus ſie ſchildert, zu faſſen V. 168 ff.

Bis zu der Zeit, wo wieder der Hirt in die Ställe vereinet
Rinder und wollige Heerden von Blumenerfülleter Weide
Goß ſie über das Haupt Anchiſes, lieblichen Schlummer,
Tiefen, und ſelbſt um den Leib zog wieder ſie herrliche Kleider.

beiteten, die von den Phokäern nach ihrem Siege über
ler in Delphi aufgestellt wurden, [67]) neben ihnen E
Schüler des Syadras und Chartas aus Sparta,
jedoch etwas Näheres nicht berichtet wird. [68])

Auffallend könnte einem scheinen, welcher gewoh
Lakedämonier als ein rauhes, den Musen abholdes Kri
betrachten, ihr Land unter denjenigen nennen zu hör
sich durch Pflege der ältern Kunst auszeichneten; doch
schen den Spartiaten, als den ächten Abkömmlinge
Dorier, welche von der alterthümlichen Starrheit am m
behielten und die bildende Kunst, als dem Handwerke
von dem Kreise ihrer Thätigkeit ausschlossen, und zu
Lakedämoniern, als den von ihnen besiegten Ureinw
achäischem Stamme, welche sich der Art und Weise
griechischen Staaten näher hielten, wohl unterschieden w
Ja selbst den Spartiaten blieb nur die spätere, mit der
von Athen begonnene feinere Bildung fremd, weiter z

(51.)

Das ist offenbar, und gleichsam vom Finger des Dichters b
Augenblick, den jene unvergleichliche Bronze darstellt. Erst
Göttinn sich geschmückt, weckt sie ihn: „Auf o Dardanos Sc
erwecklichen Schlummer Schläfst du?" Auch der unter den
Anchises in tiefem Schlafe liegende Hund deutet auf die Ruhe s
in dem man unbegreiflicher Weise einen wachen Paris in Laßhei
sättigung bey der noch lebensfrischen Helena angenommen hat.
aufrechte Lage des Schläfers ist durch die Forderungen dieser
auf einem kreisrunden Raume bedingt, und alles Nebenwer
in der bey solchen Vorstellungen nicht seltenen Unterordnung ge
scheint Amor, der offenbar noch auf dem Ende des Lagers sitze
ist, beynahe in das Leere hinausgesetzt, und für Hymenäus
Paare ist auch wenig Platz; indeß hat der Künstler ihn mit w
lichkeit zwischen die Zweye hineingestellt, den Uebergang in d
anzudeuten. (1828.)

67) Paus. 10, 13. §. 4. *Τὰ μὲν δὴ ἄλλα ἀγάλματα Δί
κοινῷ καὶ Ἀμυκλαίος, τὴν δὲ Ἀθηνᾶν καὶ Ἄρτεμιν Χ
ὁ ἐργασάμενος. Κορινθίους δὲ εἶναί φασιν αὐτούς.*

68) Paus. 6, 4. §. 4.

69) K. Müller a. a. O. 40 ff.

Digitized by Google

unter ihnen Alles, was Griechenland in Kunſt und Poeſie Schönes erzeugt hatte, das Homeriſche Epos, wie der lyriſche Geſang und der tonkundige Meiſter, ſo lange ſeine Kunſt der alten Sitte treu blieb, gaſtlichen Empfang. Nicht mit Helm und Schild war Sparta, ſondern als Jungfrau mit der Leyer in einem einheimiſchen Kunſtwerke vorgeſtellt, [70]) und ihr Land gehörte zu denen, welche den Charitinnen beſondern Dienſt geweiht hatten. Der Sinn für bildende Kunſt, wenn auch ihre Ausübung den Lakedämoniern überlaſſen blieb, erwacht mit den erſten Fortgängen derſelben zu beſſerer Geſtalt in der Zeit, wo nach Beſiegung von Meſſenien und Tegea zugleich der Grund für politiſche Größe des Staates gelegt war, und auch in Sparta beſtand die Sitte, verdienten Männern, ja ſelbſt Knaben, welche durch Standhaftigkeit die einheimiſche Zucht verherrlichet hatten, Bildſäulen zu errichten. [71])

(51. 52.)

[70]) Pauſ. 3, 18. §. 5. Vom Dienſt der Charitinnen in Sparta vergl. Heyne Antiq. Auff. 1. St. S. 110 u. 111.

[71]) Es ſey erlaubt, bey dieſer Gelegenheit der berühmten bronzenen Bildſäule eines ganz unbekleideten, zum Jüngling reifenden Knaben, in Berlin, die unter dem Namen eines Andetenden (Adorans), eines Genius, auch eines Ganymedes großen und verdienten Ruhmes theilhaftig iſt, hier zu ihrem wahren Namen zu helfen. Es iſt bekannt, daß die Knaben zu Sparta nackt an dem Altar der Orthia gegeißelt wurden, theils in Folge des alten blutigen Dienſtes der Göttinn (Pauſ. 3, 16. §. 7), noch mehr aber, um ſie an Ertragen des Schmerzes zu gewöhnen. Es war ein Kampf, ἀγών, bey dem es galt, die meiſten Geißelhiebe auszuhalten. Viele, welche nicht über ſich gewinnen konnten, unter den Ermunterungen zur Ausdauer, mit denen die Angehörigen ſie ſtärkten, das Aufhören zu begehren, gaben unter den Streichen den Geiſt auf, und ihnen wurden Bildſäulen errichtet. Lucian de Gymnasiis, §. 37. Opp. T. II. p. 919. Reitz. πολλοὶ γοῦν καὶ ἐπαπέθανον τῷ ἀγῶνι, μὴ ἀξιώσαντες ἀπαγορεῦσαι ζῶντες ἔτι ἐν ὀφθαλμοῖς τῶν οἰκείων, μηδὲ εἶξαι τοῖς σώμασιν· ὧν καὶ τοὺς ἀνδριάντας ὄψει τιμωμένους δημοσίᾳ, ὑπὸ Σπάρτης ἀναστάθέντας. Als Denkmäler eines öffentlichen Verdienſtes waren dieſelben, wie || die Bildſäulen der Sieger in den heiligen Spielen, aus Erz, wenn dieſes gleich nicht beſonders angemerkt wird, und eine von ihnen iſt offenbar in jenem bronzenen Bild erhalten. Alles ſtimmt für dieſe Deutung, das Alter, der durch Gymnaſtik voll ausgebildete Leib, die ſtarken Züge des ſchönen An-

Wie in andern Staaten, so sammelten sich auch hier die
hauptsächlich im Bezirke der Heiligthümer, zu Sparta
zu Amyklä, das durch den alten Dienst des Apollo,
kinthus und der Dioskuren berühmt war. Sch
Siegesbeute des ersten messenischen Krieges standen I

(52.)

gesichtes, in denen der Sieg einer überlegenen Geisteskraft üb
ßen Schmerz ausgedrückt ist, am meisten aber die Stellung,
gewandte Haupt und die hoch erhobenen Arme. Denn gera
die Knaben an dem Altar, während ihnen unter den grausam
das Blut entströmte: ἀλλὰ συνίης, οἶμαι, οἷόν
μαστιγοῦσθαι γυμνόν, ἄνω τὰς χεῖρας ἐπαίρ
cian a. a. O. §. 39. S. 721. Es ist aber ganz den Weisen
Kunst gemäß, in der Bildsäule eine Stellung nachzuahmen, i
Sieger während des Kampfes gesehen, oder des Sieges theil
den war; hier also, wie er, nach Lucian, nicht weichen
Leibe (μὴ εἴξας τῷ σώματι) und die Hände emporhebend
ἐπαίρων) den Kampf bis zum Tode bestanden hatte. Welch
Geißelhiebe aushalten konnten, wurden Βωμονῖκαι genannt.
gin. Fab. 269. und diese Benennung eines Bomonikas
wohl vor allen dem zukommen, welcher unter den Streichen g
Uebrigens ist ohne unsere Erinnerung klar, wie viel jenes
unter den erhaltenen Bronzen eine der vorzüglichsten, dur
wandlung eines Adorans in einen lakonischen Bomoni
deutsamkeit gewinnt. (1819.) Herr Hirt sagt hierüber a. a.
„Hätte Hr. Th. nur die Stellung und den Ausdruck n
wägung gezogen, so würde ihn wohl die Scheu angewandelt habe
Erklärung zu geben." Nun habe ich aber gerade Stellung
in Erwägung gezogen, so weit es irgend möglich ist, und we
es heißen soll, eine Stellung näher in Erwägung ziehen; de
das Hirtische Deutsch, so habe ich eben auf die sorgfältige
jener beyden Dinge die Deutung gegründet, dabey voraus
wenigstens diejenigen, welche dergleichen beurtheilen, ihre
Stande seyn würden zu erwägen und einzusehen, was in
stellungen dem Geiste des Alterthums gemäß war. Jemand
glaubt, daß die Phlgaleer den Arrhachion, weil er im olympi
erwürgt und nachher doch gekrönt wurde, auf öffentlichen Mär
Leiche in der Bildsäule aufstellen konnten, dem würde ganz n
sich die Bildsäule des Bomonikas, im Fall sie mit erhobnen A
wurde, auch mit zerfleischtem Rücken und der Grimasse de
dargestellt zu denken, während ein Anderer, dem die Ideen de
nicht ein versiegeltes Buch geblieben sind, es diesem ganz gemäß

Amyklä,[72]) und unter den Schülern des Dipbnus und Skyllis sind die meisten von Pausanias genannten, Dorykleidas, Medon, Theokles, Dontas, Lakedämonier.[73]) Dorykleidas hatte die Themis als die Mutter der Horen gearbeitet, welche neben den Bildsäulen dieser Göttinnen von Smilis im Heräum zu Olympia aufbewahrt wurde; Medon, Bruder des Dorykleidas, eben daselbst eine Pallas mit Helm, Schild und Lanze, und Theokles, Sohn des Hegylus, die fünf Hesperiden. Alle diese Bildsäulen der lakedämonischen Künstler waren aus Gold und Elphenbein zusammengesetzt.

Von Theokles war auch im Schatze der Epidaurier zu Olympia aus Cedernholz ein Atlas, der den Himmel trug, und Herakles beym Baume der Hesperiden, um welchen sich eine Schlange wand,[74]) und von Dontas im Schatze der Megarer der Kampf des Herakles mit dem Achelous sammt Ares, Pallas und Deianeira, in kleinen Bildern aus Cedernholz mit Vergoldung ausgeführt.[75]) Da Dipbnus und Skyllis ein wanderndes Künstlerleben führten, so ist nicht unwahrscheinlich, daß sie auf längere Zeit auch in Lakedämon gearbeitet und die Schule, aus welcher jene Meister hervorgingen, dort gegründet haben. Nicht später als sie können in demselben Lande Syadras und Chartas gelebt haben, aus deren Werkstätte im dritten Kunstgeschlechte || einer der größten Meister der alten Zeit, Py-

(52.)

daß, im Fall man bey jener Bildsäule durch Stellung und Aufhebung der Hände an ihre Veranlassung erinnern wollte, alle untergeordneten Ideen von den Leiden des Kampfes niedergeschlagen und die Jünglinge in der Freudigkeit des Muthes, und als solche, die unter den leiblichen Schmerzen Fassung und Ruhe behaupteten, mußten behandelt und eben dadurch als Sieger des Kampfes bezeichnet werden. (1828.)

72) Paus. 3, 18. §. 4. Vergl. Anmerk. 32.

73) Paus. 5, 17. §. 1 — 3, 32. §. 6.

74) Paus. 6, 19. §. 5.

75) Paus. 6, 19. §. 9.

thagoras aus Rhegium, hervorging. [76]) Ihnen zunächſt, vielleicht durch ſie gebildet, ſteht Gitiadas, ein Zeitgenoſſe des Kanachus aus Sikyon und des Kallon von Aegina, den eine mißverſtandene Nachricht bey Panſanias bis zum erſten meſſeniſchen Kriege hinaufgerückt hatte. [77]) Von den Weihgeſchenken des Aenetus zu Amyklä goß er zwey Dreyfüße, darunter die Bildſäulen der Artemis und Aphrodite, den dritten jener Kallon; doch begründet ſeinen Ruhm hauptſächlich der Tempel der Athene, die vom ehernen Hauſe den Namen trug. Schon in der Heldenzeit begonnen, ward er endlich von Gitiadas ausgeführt, der auch die eherne Bildſäule der Göttinn gemacht hatte. [78]) Auf den Erztafeln, mit denen die Wände bekleidet waren, ſah man von ſeiner Hand in vielen Feldern Scenen aus der Sage von Herakles, den Dioskuren, von Hephäſtos, Perſeus. „Auch iſt," fährt Pauſanias fort, „die Geburt der Athene, und Amphitrite und Poſeidon darauf ausgeführt, welche Bilder die größten und, wie es mir ſcheint, am meiſten ſehenswürdig ſind." [79]) Gitiadas aber war nicht nur Bildner und Baumeiſter. Er dichtete, wie Pauſanias angemerkt, auch doriſche Geſänge, darunter einen auf die Göttinn, deren Tempel er ſo kunſtreich ausgeſchmückt hatte.

Den Sinn für das Großartige in der Kunſt bey den Lakedä-

(52.)

[76]) Pauſ. 6, 4. §. 4.

[77]) Es iſt die Stelle Pauſ. 3, 18. §. 5, von welcher in Anmerk. 41. iſt geſprochen worden.

[78]) Pauſ. 3, 17. §. 3.

[79]) Pauſ. a. a. O. der Text hat: ἃ δὴ μέγιστα καὶ κάλλιστα, ἐμοὶ δοκεῖν θέας ἄξια was offenbar verdorben iſt. Karl Müller a. a. O. S. 101. Anmerk. n) ſchlägt vor ἃ δὴ μέγιστα καὶ κάλλιστα καὶ μάλιστα ἦν θέας ἄξια, worin καὶ μάλιστα unſtreitig das Rechte, aber καὶ κάλλιστα zu viel iſt. Bey Werken ſo früher Meiſter, wie Gitiadas immer noch bleibt, pflegt Pauſanias die Ausdrücke des Lobes ſehr zu mäßigen. — Die doriſchen Geſänge des Gitiadas aber waren Lieder nach doriſcher Art im Tonſatz und Versbau, dergleichen ein beträchtlicher Theil der Pindariſchen iſt.

moniern, welchen eine ſolche Ausſtattung und Erzbekleidung eines ganzen Tempels offenbaret, zeigen auch zwey andere Werke, welche in dieſer frühern Zeit in ihrem Lande ausgeführt wurden, der koloſſale Thron des amykläiſchen Apollo aus Erz, von dem ſogleich die Rede ſeyn wird, und der eherne Krater, welchen ſie dem Krösus zum Geſchenk beſtimmten. Er war am Rande mit Bildwerk überzogen, und faßte dreyhundert Eimer, kam aber nicht an den Krösus, ſondern fiel den Samiern in die Hände, welche ihn in dem Heräum aufſtellten. [80])

Wenn uns aus dem Stammlande der Griechen zureichende Nachrichten von den alten Meiſtern der Kunſt, von ihren Werken und Beſtrebungen hauptſächlich durch Pauſanias aufbewahrt wurden, ſo mangelt uns über Alles dieſes nähere Kenntniß aus den griechiſchen Ländern, welche ſeine Beſchreibung nicht umfaßt. Wer in den frühern Zeiten, von denen wir reden, Miletus, Epheſus, [81]) Phokäa, Kolophon, Smyrna und ſo viele andere kunſtübende Städte von Kleinaſien mit Tempeln und öffentlichen Hallen, und dieſe Gebäude mit Bildſäulen geſchmückt, zum Theil angefüllt hat, darüber iſt beynahe alle Kunde verſtummt. Außer den zerſtreuten Meldungen über einige Tempel gibt nur Eine Nachricht geſchichtliches Zeugniß über den ſehr frühen Flor der bildenden Kunſt unter den ||

(52. 53.)

80) Herodot 1, 70 *Ποιησάμενοι κρητῆρα χάλκεον, ζωδίων τε ἔξωθεν πλήσαντες περὶ τὸ χεῖλος, καὶ μεγέθει τριηκοσίους ἀμφορέας χωρέοντα.*

81) Aus Milet war ein Theodorus, der von Athenagoras Legat. pr. Christ. c. 13. neben Dädalus als Erfinder der bildenden Kunſt genannt wird. In der Nähe der Stadt war noch zu Strabo's Zeit der große Tempel des Didymeiſchen Apollo mit || Weihgeſchenken reichlich ausgeſtattet: *κεκόσμηται δὲ ἀναθέμασι τῶν ἀρχαίων τεχνῶν πολυτελέστατα.* B. 14. S. 941. B., was jedoch überhaupt Werke aus der frühern Zeit des freyen Griechenlandes ſind; bey Epheſus bezeichnet er die Werke älterer Kunſt beſtimmter: *ὄντων δ' ἐν τῷ τόπῳ πλειόνων ναῶν, τῶν μὲν ἀρχαίων, τῶν δ' ὕστερον γενομένων, ἐν μὲν τοῖς ἀρχαίοις ἐστὶ ξόανα, ἐν δὲ τοῖς ὕστερον σκόλια ἔργα* (Tyrrhwitt und Jacobs *Σκόπα ἔργα* Vergl. Amalthea II. 245.) *ἡ μὲν Λητὼ σκῆπτρον ἔχουσα· ἡ δ' Ὑγιεία παρέστηκεν, ἑκατέρᾳ τῇ χειρὶ παιδίον ἔχουσα.* Daſ. 948. B.

griechiſchen Staaten des feſten Landes von Kleinaſien. Magneſia am Mäander war, nachdem es ſich lange großen Wohlſtandes erfreut hatte, zur Zeit des Archilochus von einem Heer Kimmerier erobert und gänzlich zerſtört worden. [82]) Wahrſcheinlich damals geſchah es, daß eine Genoſſenſchaft bildender Künſtler, an ihrer Spitze Bathykles, aus jener Stadt nach dem Peloponnes kam, und bey den Lakedämoniern Aufnahme und Arbeit fand. [83] Bathykles baute hier mit den Künſtlern, die ihm gefolgt

(53.)

82) Die Zeit dieſes Ungemachs wußten die ſpätern Geſchichtſchreiber ſelbſt nicht mehr genau zu beſtimmen, und ſchloſſen aus Stellen in den Gedichten des Kallinus aus Epheſus und Archilochus, daß es nach der Zeit des erſteren geſchehen und zur Zeit des Archilochus als ein neues im Andenken war. Vergl. Strabo B. 14. S. 957 ff. Almelov, und Dionyſius (wahrſcheinlich der Chalkidier, welcher die *Κτίσεις* ſchrieb) bey Clemens. Alex. Protr. S. 333. B. C. Für die Zeit des Archilochus finden ſich Olymp. 15, 26 und 29 angegeben. Vergl. die Stellen in Archilochi Fragmenta ed. Liebel p. 97.

83) Daß Bathykles aus Magneſia am Mäander war, hat Heyne Antiq. Aufſ. 1. St. S. 108 ff. aus der Bildſäule der *Λευκοφρύνη Ἄρτεμις*, die er in Amyklä weihte, Pauſ. 3, 18. §. 6, richtig beſtimmt. Unter dieſem Namen wurde nämlich die Göttinn zu Magneſia am Mäander verehrt. Strabo a. a. O. S. 258 B. Xenophon H. Gr. an mehreren Stellen. Vergleich Sturz Lex. Xenoph. v. *Λευκόφρυς*, weil die Stadt zu dem Gebiet des Themiſtokles gehört hatte, wurde das Bild dieſer Göttinn von ſeinen Söhnen auch zu Athen aufgeſtellt. Pauſ. 1, 26, §. 4, der beyſetzt: *Μάγνητες γὰρ ὧν ἦρχε Θεμιστοκλῆς λαβὼν παρὰ βασιλέως, Λευκοφρύνην Ἄρτεμιν ἄγουσιν ἐν τιμῇ.* Dieſer Punkt iſt alſo ſicher. Die Sage, welche den Themiſtokles durch Stierblut umkommen läßt, meldete nach Schol. zu Ariſt. Ritt. 84 zugleich, er habe dieſes beym Feſte jener Göttinn getrunken *ὡς θυσίαν ἐπιτελέσαι βούλοιτο καὶ ἱερουργῆσαι τῇ λευκόφρυϊ Ἀρτέμιδι καλουμένῃ* 84. Wann aber wurde das Werk ausgeführt? Hier verläßt uns Pauſanias: *Ὅτου δὲ οὗτος ὁ Βαθυκλῆς μαθητὴς ἐγεγόνει, ἢ τὸν θρόνον ἐφ' ὅτου βασιλεύοντος Λακεδαιμονίων ἐποίησε, τάδε μὲν παρίημι· τὸν δὲ θρόνον εἰδόν τε καὶ τὰ ἐς αὐτὸν ὁποῖα ἦν, γράψω.* Wäre die Sache bekannt und mit wenigen Worten zu berichten geweſen, ſo, ſieht man, hätte er ſie nicht verſchwiegen; aber Beſtimmtes ließ ſich darüber nicht anführen, noch Wahrſcheinliches in kurzer Rede aufſtellen. Darum will er beſchreiben, was er geſehen hat und weiß, das Andere aber übergehen. Dieß ſcheint der Zuſammenhang

gefolgt waren, für das alte dreyßig Ellen hohe Standbild des amyklâischen Apollo einen kolossalen Thron, den Pausanias einer ausführlichen Beschreibung gewürdigt hat. Er wurde von den Bildsäulen der Charitinnen und Horen gestützt, zur Rechten war Echidna und Typhos, zur Linken Tritonen, und über dem-

(53. 54.)

hang seiner Ideen zu seyn, die er nach gewohnter Weise nicht eben sehr bestimmt ausdrückt. Müller glaubt, er setze die Sache als bekannt voraus, oder übergehe sie, weil andere sie berichtet; doch ist es eben nicht die Art des Periegeten, zu übergehen, was Andere berichtet, und die offenbar absichtliche Entgegensetzung dessen, was er gesehen und was er übergeht, zeigt deutlich genug, daß das Uebergangene nicht sicher war, und mit Wahrscheinlichkeit, daß die Erörterung zu weit führen würde, wenn er sie versuchen wollte. Welches also auch das Widerstreben neuerer Archäologen und Erklärer des Pausanias gegen jene offen genug liegende Deutung desselben seyn mag, man wird von ihm auf das Feld der Vermuthung getrieben, das er nicht betreten wollte, und hier bieten sich zum Anknüpfen der Untersuchung zwey Punkte. Nach Herodot bekamen die Lakedämonier vom Krösus das Gold geschenkt, was sie zum Behuf des Apollo auf dem Thornax, des Gegenstückes des amyklâischen, in Asien kaufen wollten: *χρυσὸν ὠνέοντο, ἐς ἄγαλμα βουλόμενοι χρήσασθαι τοὐτῳ, τὸ νῦν τῆς Λαχωνικῆς ἐν Θόρνακι ἕδρυται Ἀπόλλωνος.* Herodot 1, 70. und verwandten das Geschenk zum Schmuck der mehr geehrten Bildsäule des amyklâischen Gottes. Paus. 3, 10 am E. *ἐς κόσμον τοῦ ἐν Ἀμύκλαις κατεχρήσαντο ἀγάλματος.* Nach Theopompus bey Athenäus B. 6. S. 232 A. waren sie gesonnen gewesen, das Angesicht des Gottes zu vergolden, und hatten es wahrscheinlich || auch gethan: *χρυσῶσαι βουλόμενοι τὸ πρόσωπον τοῦ ἐν Ἀμύκλαις Ἀπόλλωνος.* Nun kann man zwar, wie Welcker a. a. O. S. 281 ff. gegen Quatremere richtig bemerkt, nicht annehmen, daß unter jenem Schmuck des Apollo, zu dem das Gold aus Asien verwendet worden, gerade der Thron des Bathykles zu verstehen sey, denn dergleichen Weihgeschenke werden nicht auf solche Weise bezeichnet; aber so viel ist klar, daß man es sich damals angelegen seyn ließ, den Gott besonders zu ehren, und an dieses Bestreben schlösse sich demnach die Erbauung jenes Thrones gut an. Indeß wenn diese dem Krösus gleichzeitig und in einem festbestimmten Zeitraum von Ol. 51 bis 58, 4 zu setzen wäre, so ließe sich nicht absehen, warum Pausanias Umstände gemacht hätte, eine so bekannte Zeit anzugeben und die Könige, unter deren Herrschaft das Werk entstand, nämlich den Ariston und Anaxandridas zu nennen, welche während des Krösus ganzer Regierung in Sparta herrschten. Auch wäre nicht zu bestimmen, warum die Lakedämonier damals, wo lakedämonische Künstler aus der Schule des Dipönus und Skyllis Olympia mit Werken

ſelben die Magneſier, welche bey der Arbeit geholfen hatten. [84]) Das ganze Werk umgab den Koloß des Gottes, welcher in ſeiner Mitte aufrecht zwiſchen dem durchbrochenen Sitze emporragte, und war in zweyundvierzig Feldern auf allen Seiten mit Bildwerk überzogen, das Gegenſtände der Götter- und Heldenſage darſtellte.

aus Gold und Elphenbein ſchmückten, bey ihnen auch Spadras und Chartas, die Kunſtahnen des Pythagoras aus Rhegium, blühten, und überhaupt das Mutterland der Griechen mit ausgezeichneten Künſtlern ſich zu füllen anfing, eine ganze Genoſſenſchaft fremder Meiſter zur Ausführung jenes Werkes aus Aſien herüber gebracht hätten. Geht man aber auf jene frühere Zeit des Archilochus zurück, ſo verſchwinden dieſe Schwierigkeiten. Damals waren noch Dipönus und Skyllis nicht im Peloponnes erſchienen, und die ausgewanderten Magneſier kamen ungerufen und Arbeit ſuchend nach Amyklä. Auch erklärt ſich, weßhalb Pauſanias, ſcheuend in die ſchwankende Beſtimmung jener Zeit ſich einzulaſſen, ſie lieber ganz umging und ſich an das Gegenwärtige hielt. Nun war Archilochus nach Euſebius Ol. 29 zwey Jahre nach dem Ende des zweyten meſſeniſchen Krieges noch am Leben, und man würde demnach unbedenklich annehmen können, daß ebenfalls und zwar aus der Beute jenes Krieges das Werk ſey verfertiget worden, wenn ſich erklären ließe, wie Pauſanias einen ſo merkwürdigen und gewiß offenkundigen Umſtand übergangen hätte. — Uebrigens gibt Pauſanias nicht an, woraus der Thron beſtand; aber eben ſein Schweigen zeigt, daß man an die bey Weihgeſchenken gewöhnliche Maſſe, an Erz, zu denken habe. Eine ungewöhnliche, als eine Zuſammenſetzung aus Gold, Elphenbein u. dgl. mit der ein hölzernes Gerüſt hätte können überzogen geweſen ſeyn, würde er hier eben ſo wenig näher zu bezeichnen unterlaſſen haben, wie bey dem Thron des Zeus zu Olympia.

[84]) Pauſ. a. a. O. K. 18. §. 8. *ἀνωτάτω δὲ χορὸς ἐπὶ τῷ θρόνῳ πεποίηται, Μάγνητες οἱ συνεργασάμενοι Βαθυκλεῖ τὸν θρόνον.* Es iſt nicht klar, ob die Männer auf der obern Leiſte des Thrones in Relief, oder darüber in Statuen gearbeitet waren; doch im Relief wären ſie bey der großen Höhe, welche das Werk unſtreitig hatte, nicht unterſcheidbar geweſen; und Quatremere hat deßhalb mit Recht ſie über dem Thron ſtehend zeichnen laſſen, wie natürlich in Einer Reihe und einander an den Händen haltend, weil ſie einen Chor bildeten. ||

Dieſe Aufſtellung in einem Chor war wohl nicht blos zufällig und durch den Raum geboten. Auch in Jonien war die Sage von den Kureten und Korybanten einheimiſch. Bey Epheſus war der Hain Ortigia, in welchem Leto, ſagte man, war entbunden worden, über ihm der Berg Solmiſſus, auf dem die Kureten ſtanden, und durch Waffengeräuſch Hera, welche der Leto nachſtellte, verſcheuchten. Strabo B. 14. S. 948 B. *ὑπέρκει-*

Gleicher Mangel an Nachrichten herrscht über die Kunst in den reichen und mächtigen Staaten von Großgriechenland, Sicilien und auf den andern griechischen Inseln, auf Cyprus, auf Rhodus, wo noch vor Ankunft der Griechen Telchinen eine vorhellenische Werkstätte geöffnet, und, wie Diodor meldet, die ersten Götterbilder gemacht hatten, [85]) wo auch Pallás Athene, wie in

(55.)

ται δὲ τοῦ ἄλσους ὅρος ὁ Σολμισσὸς, ὅπου στάντας φασὶ τοὺς Κουρῆτας, τῷ ψόφῳ τῶν ὅπλων τὴν Ἥραν ἐκπλῆξαι, ζηλοτύπως ἐφεδρεύουσαν, καὶ λαθεῖν συμπράξαντας τὸν λοχέαν τῇ Ἀγνοῖ. Leiteten aber, wie es im Sinn und Geist jener Zeit liegt, die spätern Erzarbeiter sich selbst oder ihre Kunst von jenen ältesten Bearbeitern der Metalle ab, so war der Chor, in welchem die aus Magnesia über dem Thron des amykläischen Apollo standen, ein passendes Gegenbild zu jenen Chören, in denen man Kureten und Korybanten auf altem Bildwerk vorgestellt findet, und diesen dann wohl absichtlich nachgebildet.

[85]) Diodor. Sic. 55. §. 5. Opp. Tom. I. p. 374. l. 91. ff. *Γενέσθαι δ' αὐτοὺς καὶ τεχνῶν εὑρετὰς καὶ ἄλλα τῶν εἰς τὸν βίον χρησίμων εἰσηγήσασθαι τοῖς ἀνθρώποις, ἀγάλματά τε θεῶν πρῶτοι κατασκευάσαι λέγονται, καὶ τινα τῶν ἀρχαίων ἀφιδρυμάτων ἀπ' ἐκείνων ὀνομάσθαι· παρὰ μὲν γὰρ Λινδίοις Ἀπόλλωνα Τελχίνιον προσαγορευθῆναι, παρὰ δὲ Ἰαλυσίοις Ἥραν καὶ Νύμφας Τελχινίας, παρὰ δὲ Καμειρεῦσιν Ἥραν Τελχινίαν.* Hier ist also nicht nur Einsetzung einer vorhellenischen Kunst, sondern auch Verbreitung ihrer Götterbilder in die Städte des Eilandes. Auf den Zusammenhang derselben mit Aegypten und Attika wurde schon in der ersten Abh. hingewiesen, Anm. 16. S. 10 ff. Auch hier in Rhodus wurde die Kunst zunftmäßig und in den Geschlechtern abgeschlossen getrieben: *καὶ εἶναι φθονεροὺς ἐν τῇ διδασκαλίᾳ τῶν τεχνῶν.* Diodor. a. a. O. Die ganze Sage stimmt an beyden Orten im Wesentlichen zusammen, sogar bis in einzelne Umstände, z. B. daß die Heliaden und daß die Attiker aufgefordert werden, der Athene zuerst zu opfern, jene von Helios, diese von Cecrops. Auch der Name des Dädalus fehlt in Rhodus nicht: *Ἀρχὴ δὲ τὰ Αἰδαλα τῆς Ῥοδίας χώρης.* Strabo 14. S. 963. A. ein Flecken, worin Dädalus sollte begraben seyn. Steph. Byz. v. *Αἰδαλα* S. 283. Ferner saßen die Telchinen auch zu Sikyon, dem alten Mekone (*Τελχινία δὲ καὶ ἡ Σικυὼν ἐκαλεῖτο.* Steph. Byz. s. v. *Τελχίς* S. 702.), einem der ältesten Sitze bildender Kunst.

Nach Rhodus aber kamen sie, wie Diodor sagt, aus dem Meer, *ἐκ τῆς θαλάσσης*, das heißt zu Schiffe aus der Fremde. Strabo bestimmt dieses näher, daß sie über Kyprus (vergl. Paus. 9, 19 zu Anf.) aus Kreta dort eingewandert. Dadurch und weil sie zuerst Eisen und Erz bearbeiteten, *πρώτους δ' ἐργάσασθαι σιδήρου τε καὶ χαλκοῦ*, Strabo a. a. O.

Athen als Lehrerinn der Dädaliden, so l
jeder Kunstfertigkeit geachtet wurde;[86]) n
nos, dem Vaterlande der erzkundigen
Delos und andern. Nur von Samos
bedeutendere Nachrichten, die wichtigsten
ten, weil die Künstler dieser Insel meist
nias beschreibt, gearbeitet haben.

Zu Samos, dessen Macht und Reich
bis Aegypten und Spanien ausgebreiteten
starke Flotte gegründet war, sammelten
Argos, um den Tempel der Hera, dessen
selben Smilis, welcher das der argivisch
war verfertigt worden.[87]) Herodot nennt
ten aller, die er gesehen,[88]) und als sei
Rhökus, den Sohn des Phileas aus S
gegen den Anfang der Olympiaden hinaufre
begann auch eine neue Zeit für die Kunst.
welcher den Tempelbau anfing, erfand
Theodorus die Kunst des Erzgusses,[89])

(55. 56.) —

S. 966 B, treten sie in Gemeinschaft mit den
auf Kreta (vergl. Strabo 10. S. 715 B. τῶν
τοὺς Κορύβαντας καὶ Καβείρους καὶ Ἰδαίους
ἀποφαινόντων· τῶν δὲ συγγενεῖς καὶ μικρὰς
διαφορὰς ἀποφαινόντων), und in dieser Geno
Allem, was dort ägyptisch war, mit Aegypt
nach Zerstreuung der Heliaden, ihrer Nachkon
Aegypten: Ἀκτὶς δ' εἰς Αἴγυπτον ἀπάρας ἔκτι
ζομένην κ. τ. λ. Diodor. Sic. das. §. 57. S.
wir offenbar die älteste und vorhellenische Ersch
chenland unter einem wandernden Volke oder Ge
vorzüglichsten Kunstorte des höchsten Alterthum
hervorgehend später die Schule der Dädaliden.

86) Vergl. zur ersten Abh. Anmerk. 16. S.

87) Vergl. zur ersten Abh. Anmerk. 14. S.

88) Herodot 3, 60. Vergl. Heyne A. T. S

89) Vergl. Paus. 8, 14. §. 5. Διέχειν δι

früh nach || Aegina, Delos, Sikyon und Attika verbreitet, der Plastik eine breitere Grundlage und die Möglichkeit ihrer metallenen Wunderwerke gewährt hat. Dem hohen Alter des Rhökus und der noch unvollkommenen Uebung in der neuerfundenen Kunst ist es ganz gemäß, daß die eherne Bildsäule der Nacht, das einzige seiner Werke, welches Pausanias kannte, noch von roher Arbeit war. [90]) Von Theodorus, dem Zöglinge ägyptischer Künstler, [91]) fand Pausanias keine Bildsäule mehr übrig; [92]) doch steht sein Name bey Plato neben den berühmtesten des fernsten Alterthums, dem des Dädalus und des Epeus. [93]) Ein jüngerer Künstler dieses Namens, aus demselben Geschlechte, schnitt den Ring des Polykrates, und goß für Krösus den silbernen Mischkrug, gehörig zu den Weihgeschenken, welche der König nach Delphi sandte. [94])

(56.)

ματα ἐχωνεύσαντο Ῥοῖκός τε Φιλέου καὶ Θεόδωρος Τελεκλέους Σάμιοι und die Wiederholung der Nachricht, Paus. 10, 38, §. 3, so wie von Theodorus, Paus. 3, 12. §. 8, wo Eisen statt Erz genannt wird: ὃς πρῶτος ἁπάντων σίδηρον εὗρε καὶ δγάλματα ἀπ' αὐτοῦ ἤλάσατο. Wie hier sein Verfahren ἐλάσαι genannt wird, so die Erfindung selbst ungenau Plastice bey Plinius: Sunt qui in Samo primos omnium plasticen invenisse Rhoecum et Theodorum tradant multo ante Bacchiadas Corintho pulsos. Plin. H. N. 35. c. 12. S. 45.

90) Paus. 10, 38. §. 3. Τοῦτο οὖν τὸ ἄγαλμα τῆς ἐν τῇ Ἀμφίσσῃ Ἀθηνᾶς καὶ ἰδεῖν ἔστιν ἀρχαιότερον, καὶ ἀργότερον τὴν τέχνην. Die Bildsäule der Athene aus Erz zu Amphissa, auch ein altes Werk, ward für ein Stück aus der troischen Kriegesbeute ausgegeben.

91) Diodor. Sic. 1. §. 98. Vergl. Schorn a. a. O. S. 113 ff.

92) Paus. 10, 38. §. 3.

93) Plato im Ion. Opp. T. I. p. 533. A. Sieph.

94) Es wird, um die Angaben im Texte zu erläutern, nöthig seyn, hier von diesem berühmten Künstlergeschlecht die Nachrichten zusammen zu stellen und zu ordnen. Rhökus, der Erbauer des Heräums zu Samos, heißt bey Herodot 3, 60 Ῥοῖκος Φίλεω, bey Paus. 8, 14. §. 5. Ῥοῖκος Φιλαίου und Paus. 10, 38. §. 3. Ῥοῖκος Φιλέου. Der Name steht, einem Athenäer gehörend, auch bey Suidas Φιλαίας (εἰ καὶ Φιλέας) Tom. III. p. 598 und das. Küster: „Ipse Suidas scripserat Φιλέας ut ex serie literarum patet," so daß bey Herodot nicht Φίλεω, was von Φίλας käme, sondern Φιλέω zu schreiben, und darnach auch im Pausanias die Orthogra-

Nach ihm hören alle Nachrichten

phie zu berichtigen ist. Rhökus nun, der Soh
des Heräons, des Labyr[illegible]thes auf Lemnus
312. K. Müller a. a. O. S. 99), Erfinder d
des Erzbildes der Nacht zu Ephesus, hat zum So
genes Laert. 2. §. 103: *Θεόδωροι γεγόνασιν*
υἱὸς Ῥοίκου κ. τ. λ. Hesychius Milesius de v
ἄλλος, wo er von ihm dasselbe, was Diogenes, l
einen Samier, || und neben ihm auch den Tele
δωρον τοὺς Ῥοίκου μὲν υἱοὺς), Diod. Sic. 1. §.
doch wird jener Theodor aus einem Sohne des
und ein Sohn des Telekles in den beyden Ste
Diodor macht Theodor, Sohn des Rhökus, mit
einen Apollo auf ägyptische Weise, nach Pausanias
des Telekles, mit Rhökus den Erzguß; aber dersel
beitet wieder den Ring des Polykrates, Herodot 3,
und gießt dem Krösus einen silbernen Mischkrug
Herodot a. a. O., wodurch er von der Seite des l
der Olympiaden nach Ol. 55 bis Ol. 64 herabrückt.
sem Widerspruche durch die Annahme zu entgehen,
krates lange vor seiner Zeit von Theodor sey gem
als einem spätern Besitzer sey getragen worden; e
nahme ohne weitern Grund, und dann bleibt imm
rodot von Theodor, dem Zeitgenossen des Krösus,
daß auch hier nicht, bey dem silbernen Mischkruge
Zeit weit hinausreichenden Werke die Rede sey, ist
klar, daß die Arbeit an dem Gefäß schon eigenth
mußte nach der Aeußerung des Herodot: *φασὶ δὲ*
τοῦ Σαμίου ἔργον εἶναι· καὶ ἐγὼ δοκέω· οὐ γὰρ
καί μοι τὸ ἔργον. Offenbar sind in jenen Noti
Namens zu unterscheiden, von denen die Nachric
ein älterer Theodorus, der Sohn des Rhökus,
Sohn des Telekles. Der ältere ist Zögling d
Dädalus und Epeius kunstverwandt, neben
(im Ion. Opp. T. I. p. 533.), erfindet oder verbess
autem et libellam et clavem Theodorus Samiu
S. 62.), legt den Rost zum Artemision zu Ephesus,
das Labyrinth auf Lemnus (Plin. H. N. 36. c. 13
auch die Skias zu Lakedämon (Paus. 3, 12. §
demselben die Kunst des Erzgusses und hat Theil
thischen Apollo zu Samos. (Diod. a. a. O. Athen
Der jüngere Theodorus, der Sohn des Tel
sus und Polykrates, und ist mehr denn fünf

Künstlern auf, und es bleibt unbekannt, von wem die große

der Sohn des Rhökus. Ihm gehört auch wohl der goldene Mischkrug, welcher nach Charis aus Mitylene bey Athenäus B. 12. S. 514. F. unter dem Geräth der persischen Könige war, Θεοδώρου τοῦ Σαμίου ποίημα. Wenn nun aber nach Diodor der Bruder des Einen Theodor, den wir als den ältern annehmen müssen, zugleich auch sein Genosse in Ausarbeitung des Apollo nach ägyptischer Weise, Telekles, und eben so der Vater desjenigen genannt wird, der offenbar der jüngere gewesen ist, so folgt eben nichts weiter, als daß der Bruder des ältern und der Vater des jüngern gleichen Namen trugen, und aus der Wiederkehr der Namen läßt sich schließen, daß die jüngern und die ältern demselben Künstlergeschlecht angehören: ||

Ueber den Theodorus Lemnius des Plinius H. N. 34. c. 8. S. 19. §. 22. ist schon von K. Müller S. 99. b) das Gehörige erinnert worden.

So weit in der ersten Ausgabe. Auf den Gegenstand noch einmal zurückzukommen nöthigt uns, was Herr Hofrath Aloys Hirt in der Amalthea in einer Abhandlung über das Material ꝛc. der Bildkunst I. B. S. 266 ff. von diesen samischen Künstlern gesagt hat. Er beginnt: „Unter den „großen Werken zu Samos, welche nach Aristoteles (Polit. 5, 11) der „Tyrann Polykrates errichten ließ, nennt Herodotus (3, 60) auch den „großen Tempel der Juno, und als ersten Baumeister desselben Rhökus, „Sohn des Philens (so!) einen eingebornen Samier," und in der Beurtheilung dieser Abhandlungen, mit welcher er die Berliner Jahrbücher der wissenschaftlichen Kritik 1827 Nro. 29. 30 ff. geschmückt hat, versichert er S. 230, in genannter Stelle der Almathea „zur Genüge" gezeigt zu haben, „daß genannte Erfinder des Erzgusses nicht so früh, sondern erst um Ol. 60 im Zeitalter des Krösus und Polykrates lebten; mit gleicher Evidenz habe er auch anschaulich gemacht, daß die Nachrichten von Kunstwerken bey Homer keinen Kunstzustand bey den Griechen erweisen." Man sieht also, daß diesem gewichtigen Manne fortdauernd auf unserm Gebiet als evident wahr, ja als anschaulich erscheint, was Andern als falsch und trügerisch sich darstellt. Anlangend nun zuerst seine

Menge Erzes in verschiedener Ausbildung und

(58.)

Mittheilung über Rhökus und Theodorus, so wäre viel ausgemacht, und wir mit leichter Mühe im Rein rige Fragen, wann der Bau des Heräon auf Sam wann Rhökus gelebt hätte. Was aber sagt Aristoteles i Er führt die Gebäude an, durch deren Errichtung Tyr schäftigt und von ihrer Regierung auf andere Dinge ge nannt werden: *αἵ τε πυραμίδες αἱ περὶ Αἴγυπτον τῶν Κυφελιδῶν καὶ τοῦ Ὀλυμπίου ἡ οἰκοδό Πεισιστρατιδῶν καὶ τῶν περὶ Σάμον ἔργ* Ist hier vom Heratempel die Rede? Ganz und gar n genannt, und hätte ihn Aristoteles im Sinne gehabt, neben *τοῦ Ὀλυμπίου ἡ οἰκοδόμησις ὑπὸ τῶν Πεισι* rade zu *τοῦ Ἡραίου ἡ οἰκοδόμησις ὑπὸ Πολυκράτου* verbunden hätte? Aber die *ἔργα πολυκράτεια* in S leicht auch das Heräon, und dieses wird wohl aus He das nicht. Herodot sagt, er habe sich bey Samos lä es drey bewundernswürdige Werke enthalte: *ἐμήκυν μᾶλλον, ὅτι σφι τρία ἐστι μέγιστα ἁπάντων Ἑλλ* Diese werden nun angeführt und sind a) der Durchs hundert und fünfzig Klaftern hohen Berges, sieben damit verbunden eine Wasserleitung, zwanzig Ellen breit. *Ἀρχιτέκτων δὲ τοῦ ὀρύγματος τούτου ἐγένετ λινος Ναυστρόφου.* b) Ein Damm im Meere zum gegen zwanzig Klaftern hoch und größer denn zwey St der größte aller ihm bekannten Tempel: *τρίτον δέ σ μέγιστος πάντων νηῶν τῶν ἡμεῖς ἴδμεν· τοῦ ἀρχι νετο Ῥοῖκος Φίλεω ἐπιχώριος.* Daß hier das Herä terliegt keinem Zweifel; aber daß es Polykrates geb *γρῦ.* Indeß sieht man, worauf der Irrthum und „Die nach Aristoteles sogenannten polykratischen Werke große Bauwerke gewesen seyn. Das Heräon auf Sa Bauwerk, folglich hat es Polykrates erbaut." Dam liche dieses Paralogismus verhüllt werde, setzt man *ἔργα πολυκράτεια* des Aristoteles und der *τρία μ ειργασμένα* des Herodot voraus, die zu erweisen wa kein Bedenken zu sagen, was wir gehört haben. Die hauptung aber steht zu Anfange einer Erörterung, „was man ganz fallen lassen muß, wenn man die Kunstgeschichte nicht ins Ewige fortpflanzen will." - *πολυκράτεια* des Aristoteles und die *τρία Σαμίοις ἐ* rodot stehen doch ganz parallel, daß man ohne Anstan klären kann. Wirklich? Der Durchstich des Berges,

Digitized by Google

schauenswürdiger Arbeit war, welche noch Apulejus im sehr

Wasserleitung und der Molo sind Werke desselben Geistes und Charakters, und auf solche deutet der Ausdruck ἔργα πολυχρήτεια hin. Niemand wird Bedenken tragen, in ihnen die polykratischen Werke auf Samos zu erkennen; das einer ganz andern Gattung von Bauwerken angehörige Heräon unter ihnen zu begreifen wäre nur gestattet, wenn ausdrückliche Zeugnisse dafür sprächen, daß es Polykrates gebaut, oder doch zum Allerwenigsten einer solchen Annahme durchaus nichts entgegenstände. Nun wäre aber doch merkwürdig, wenn die Pisistratiden, welche das Olympieion in Athen begonnen, es nicht vollenden konnten, Polykrates aber nebst jenen andern großen Werken mit einem Tempel fertig geworden, den Herodot selbst als den größten von allen Tempeln bezeichnet, die er kennt: νηὸς μέγιστος πάντων τῶν ἡμεῖς ἴδμεν, eine Angabe, die um so merkwürdiger ist, weil Herodotus auch die ägyptischen Tempel gesehen, und sie hier nicht ausnimmt. Dazu heißt Rhökus der erste Erbauer des Heräon: τοῦ ἀρχιτέκτων πρῶτος ἐγένετο, was andeutet, daß er den Plan gemacht und den Bau begonnen, nach ihm aber Andere, oder wenigstens ein Anderer ihn fortgesetzt und vollendet. Wann aber ist diese Vollendung erfolgt? Nach Polykrates? Wohl kaum, denn mit ihm erlosch der Glanz von Samos und unter Syloson galt (Strabo XIV. §. 17) das Sprüchwort ἔτι Συλοσῶντος εὐρυχωρίη. Wäre sonst die Angabe unabweisbar, daß Polykrates das Heräon gebaut, und es ein ἔργον πολυχρήτειον sey, so müßte man sich mit dem ersten Erbauer und seinem Nachfolger oder Nachfolgern unter der Regierung dieses Königes eben eng einrichten und behelfen; aber die beyspiellose Größe des Baues, offenbar schon in dem Plane vorbedungen, deutet auf Beginn zur Zeit der Blüthe samischer Macht, so wie auf Fortführung desselben unter mehreren Geschlechtern, und eben dahin führt die Nennung eines ersten Erbauers. Nun ist bekannt, wie früh die Macht von Samos begonnen, wo nach Thukyd. 1, 13 gegen 300 Jahre vor dem peloponnesischen Kriege zuerst Schiffe mit drey Ruderreihen gebaut wurden; bekannt, wie samische Kriegsflotten die Macht von Aegina brachen (Herodot 3, 59), wie die Kauffahrer des Eilandes schon Ol. 37 nach Tartessus vordrangen und mit Asien, Aegypten, Libyen, Kreta und andern Orten einen oft durch Gewalt der Waffen geschützten und verbreiteten Verkehr unterhielten. In dieser alten Zeit ihres Flores, in dem ihre Stadt sich zur ersten aller hellenischen und ausländischen erhob (πολίων πασέων πρώτη Ἑλληνίδων καὶ βαρβάρων, Herodot 3, 39 und K. O. Müller Aeginet. S. 67), in dem Zeitalter kolossaler Unternehmungen wird auch die Erbauung des alle andern Tempel überragenden Heräon zu setzen seyn. Braucht es bey so offenbarer Sache noch weiteren Beweises, daß Aristoteles nicht alle großen Baudenkmäler auf Samos unter den ἔργοις πολυχρατείοις verstanden habe, die Einreihung des Heräon also unter dieselben, auf seine Gewähr hin, ganz ohne Halt sey, so würde solcher in der

beschädigten Heratempel erwähnt, oder die A

(58.)

Art des Ausdruckes zu finden seyn, dessen sich Arist
τῶν περὶ Σάμον ἔργα πολυκράτεια zeiget doch off
Samos τὰ περὶ Σάμον, die wir aus Herodot kennen
und scheidet von ihr die polykratischen aus: „d
Werke von denen in Samos." Es konnte den
fache Beachtung des Grammatischen vor jener Verbin
Irrthümern sehr fruchtbar geworden ist. Anlangend
heit desselben, so läßt Strabo, der es nach allen
Brand und Krieg also beschreibt XIV, §. 14. τὸ Ἡ
καὶ νεὼς μέγας, ὃς νῦν πινακοθήκη ἐστὶ· χωρὶς δ
ἐνταῦθα κειμένων πινάκων ἄλλαι πινακοθήκαι καὶ
πλήρεις τῶν ἀρχαίων τεχνῶν· τὸ δὲ ὕπαιθρον μ
στων ἀνδριάντων, darüber keinen Zweifel. Es war
Raum, oder τέμενος, in ihm das alte Hauptgebäud
Pinakothek; außer ihm andere Gebäude und Cape
und alten Kunstwerken angefüllt, und der freye Rau
schönsten Bildsäulen geschmückt. Daß dieses so Viele
schon damals, als die Samier aus Tartessos zurückka
Temenos und mit einem Theil seiner Bauten bestand
rodotus 4, 152, wo er berichtet, diese hätten von den
ten, sechs Talente, zu Weihgeschenken bestimmt, und
aufgestellt, ἐποιήσαντο χαλκέιον (κρητῆρα) ....
Ἡραῖον, ὑποστήσαντες αὐτῷ τρεῖς χαλκέους κολ
τοῖσι γούνασι ἐγχρεισμένους. Indeß, während de
alte Vorurtheile verschlevert haben, die Erbauung des
ren Zeiten von Samos so weit zurückstellen wird, w
mit seinem ersten Erbauer zu gehen nöthigen, damit
gen Blüthe des Eilandes sich unter mehreren Baum
allmählig mit Kunstwerken des ältesten Erzes, die
anfülle, wird Herr Aloys Hirt, hinter seiner Mey
schen Heräon und der Zeitgenossenschaft des Rhökus
schanzt, dadurch genöthiget, die ihn hier bedrä
abzuwehren, so gut es ein kräftiger Spruch vermag
mit der Stelle: sunt qui in Samo primos omni
nisse Rhoecum et Theodorum tradant multo ar
rintho pulsos (d. i. lange vor Ol. 30), XXXV, 12, 4:
Hirt S. 270. dem Römer triumphirend nach: „Ab
finder der Plastik! Die Plastik erfindet sich nicht;
früher da, nämlich als Geschäft des Ziegelstreichers
Wirklich? Sie ist früher da? als was denn? Do
sie da ist oder erfunden wird? Doch das sind gramm
die er nicht höher anschlagen wird als die logischen

mit denen mehrere kleine Tempel neben dem Heräum angefüllt

πλάστης und πλαστική nächst seiner ursprünglichen Bedeutung auf Erzarbeiter und Erzguß übergetragen wird, wenn Polykletus, Lysippus, Myron πλάσται genannt werden, wenn die genannte Uebertragung durch das Compositum χαλκοπλάστης noch mehr erhärtet wird, und πλαττομένη οὐσία Wachs und Gold, Silber und Erz und alle Stoffe, die erweicht und geformt werden, umfaßt? Was folgt dann aus des Plinius Stelle? Was schon Welcker zum Philostratus S. 196, der das eben Angeführte gelehrt und kundig auseinander setzt, daraus gefolgert hat, daß der Gewährsmann des Plinius die beyden Samier, wie es auch von Andern geschieht, als Erfinder des Erzgusses bezeichnet, und der Römer „locum graeci scriptoris de Rhoeci et Theodori plastice obiter inspectum exhibens" sie unter die Töpfer gemischt hat. Daß hier plastice als Erzguß zu verstehen sey, war auch von mir, doch ohne Welckers gewählte und fruchtbare Belesenheit in Anmerk. 89 angegeben worden. Herr Hirt darf also seine Ausrufungen nur zurückziehen; denn die Behauptung des Plinius, durch die das Ansehen der Stelle sollte erschüttert werden, bezieht sich auf etwas sehr Vernünftiges, und die chronologische Angabe derselben steht um so mehr unerschüttert, da Niemand die Erfindung des Erzgusses über die 60ste Ol. herab bringen wird, um die archäologischen Aussprüche irgend eines orakelgebenden Dreyfußes bey Ehren zu halten, und dagegen die ganze Geschichte der sich entwickelnden griechischen Kunst in eine rathlose Verwirrung zu bringen. Herr Hirt freylich, daran darf Niemand zweifeln, wird bey seinem Spruche bleiben: „Wir wiederholen es also, daß man jene Stelle des Plinius ganz fallen lassen muß, wenn man die Irrthümer in der Kunstgeschichte nicht in's Ewige fortpflanzen will," und wir gönnen ihm gern die Früchte seiner Beharrlichkeit nach wie vor zu genießen.

Doch neben dem Rhökus steht Theodorus. Die Gründe, welche unmöglich machen, den Theodorus des Rhökus Sohn und den Theodorus des Telekles Sohn für Einen zu halten, sind in dem Vorhergehenden auseinandergesetzt. Was aber beginnt Herr Hirt? Nachdem er den Plinius so, wie wir gesehen, abgefunden, kommt der Verfasser dieser Abhandlungen an die Reihe S. 269: „Auch wird jeder Besonnene sich scheuen, zwey Rhökus und Theodorus von Samos anzunehmen, die einen als Erfinder der Plastik und die andern als Erfinder der Gießkunst" (mit dem Zusatze in der Anmerkung); dieß ist noch in der angezeigten Abhandlung Anmerkung 94 von Herrn Thiersch geschehen. Wo aber hat wohl Herr Hirt gelesen, daß ich zwey Rhökus annehme? wo, daß ich dem einen der mir angedichteten Paare die Erfindung des Erzgusses, dem andern der Formkunst beylege, wofür er die plastice in des Plinius Stelle nimmt? Herr Hirt besitzt eine gewisse Hellsichtigkeit, durch die er, unvermögend die

waren. [95]) Daß die Samier, großartig und ungewöhnlich in ihren

Sachen wahrzunehmen, wo und wie sie sind, zu entscheiden liebt, was nicht seyn darf, und was seyn muß, und des Lateinischen wenig, des Griechischen fast gar nicht kundig, ist er um so geneigter und geschickter, die Schriftsteller sagen zu lassen, was ihnen nicht in den Sinn kommt, ihm aber gerade nöthig ist, die Blöße seiner Einbildungen zu decken: doch sollte er sich in Acht nehmen, diese Kunst auf die noch Lebenden anzuwenden, die weder so stumm noch so geduldig sind, wie jene ehrwürdigen, quos jam Libitina sacravit, und die sich seine Behandlung müssen gefallen lassen, bis sie einen fremden Rächer finden. Weit entfernt zwey Rhökus anzunehmen, kenne ich nur Einen an der Spitze der samischen Schule, und eben so weit entfernt, mit ihm plastice in des Plinius Stelle und Erzguß zu trennen, um einem das, dem andern jenes beyzulegen, sage ich Anmerkung 89 deutlich, daß genannter Künstler Erfinder der Erzkunst sey; diese Kunst aber von Plinius ungenau plastice genannt werde. Und mit dieser doppelten, nur aus übermäßiger Flüchtigkeit erklärbaren Andichtung im Munde waget er sich in den Kreis der Besonnenen einzuschließen, um den Gegner, was nun von selbst folgt, der Unbesonnenheit zu zeihen? Ferner die Unterscheidung eines doppelten Theodorus anlangend, so handelte es sich dabey gar nicht von einer Annahme, sondern allein von einer Anerkennung der doppelten Person; denn Theodorus, der Sohn des Rhökus, und Theodorus der Sohn des Telekles sind doch wohl zwey, oder kann Theodorus zugleich des Rhökus Sohn und Enkel, des Telekles Bruder und Sohn seyn? Glaubt aber Herr Hirt Gründe zu haben, diese Verschiedenheit aufzuheben, so ist die Annahme, die Hypothesis, nach welcher beyde in Eine Person verbunden werden, nicht auf meiner Seite, sondern auf seiner, und so schlimm ist es mit seinen Befehdungen bestellt, daß man nothwendig seinen eigenen Tadel auf ihn zurückwenden muß: Jeder Besonnene wird sich scheuen, die beyden Theodorus in Einen zu vermischen, wenn er erwägt, was Alles aus den verschiedensten Zeitaltern in dem Einen Manne untergebracht werden müßte. Indeß ihn drückt noch ein anderer Umstand mit dem Theodorus. In Anmerkung 21 war gesagt, daß die dem Ktesiphon — der Name des Baumeisters wird in der Anmerkung aus Plinius und Strabo in Chersiphron berichtiget, und so hat auch Schneider im Texte des Vitruvius; indeß Herr Hirt, Verfasser der Geschichte der Baukunst, bleibt beym imaginären Ktesiphon, wie er sich auch nicht stören läßt, des Rhökus Vater Phileus statt Phileas zu nennen; das aber sind Kleinigkeiten des Grammatikers, auf die er, nur Großes denkend, hoch herabblickt: aquila non captat muscas — daß

95) Siehe die Note 95 S. 191.

öffentlichen Unternehmungen, diesen Sinn auch auf die bildende

also die dem Chersiphron und Metagenes, den Erbauern des Artemision zu Ephesus beygelegte Schrift über jenen Tempelbau untergeschoben gewesen sey, da prosaische Schriften in dem Zeitalter derselben unerhört sind. Nun wird dieser Nachricht bey Vitruvius VIII. praef. §. 12. eine andere vom Theodorus vorangeschickt: (edidit volumen) de aede Junonis, quae est Sami dorica, Theodorus; welche mit jener fallen müßte, und er legt S. 257 seine Bemerkungen darüber ein, zwischen die ich sogleich meine Sätze schieben will, um dadurch eine Art von Zwiegespräch zu gewinnen. Er. „Derselbe Vorwurf muß auch die Schrift des Theodorus aus derselben Zeit treffen." — Ich. Sie meinen, daß auch sie untergeschoben gewesen seyn müsse? Allerdings, wenn derselbe Theodorus, der zu des Krösus Zeiten gelebt hat, sie geschrieben haben sollte, oder gar der ältere. — Er. Ich kenne nur Einen Theodorus, den Zeitgenossen des Polykrates, und von einem jüngeren konnte das Buch auch nicht kommen, „denn später hätte gewiß kein anderer Theodorus über die dorischen Verhältnisse eines Tempels geschrieben, welcher der früheren Zeit gemäß noch sehr schwerfällig aussehen müßte." — Ich. Ob ein „anderer Theodorus" es später gewiß nicht gethan hätte, gehört zu den vielen Dingen, welche nur Sie gewiß wissen; indeß, wie er auch hieß, der es gethan, so war eben sein Buch zu diesem Namen gekommen; denn im Ernste können Sie wohl nicht behaupten, daß die ältern Muster der Baukunst die Aufmerksamkeit der Späteren nicht gefesselt hätten. Sie sagen, die Verhältnisse jenes Tempels müßten noch sehr schwerfällig gewesen seyn, und gleichwohl setzen sie ihn unter Polykrates in die 60ste Olympiade herab. War damals in der That der dorische Baustyl noch so schwerfällig, wie Sie glauben? Doch diese durch Sie noch keineswegs zur Entscheidung gebrachte Frage liegt hier ganz außer dem Wege; was aber nöthigt uns, wie Sie zu thun scheinen, anzunehmen, daß das Werk ein rein architektonisches war und in der Absicht geschrieben ward, die Lehre, nach der das Gebäude geführt war, geltend zu machen und zu empfehlen? Konnte ein Späterer, durch den Ruhm dieses „größten aller Tempel in der ehedem schönsten aller hellenischen und barbarischen Städte" angezogen, ihn nicht im Allgemeinen zum Gegenstand antiquarischer Untersuchungen wählen, in denen die Geschichte seiner Erbauung und seine Architektur einen Hauptabschnitt bildeten? Indeß Ihre Gewohnheit ist fest zu stehen auf Ihren Behauptungen. — Was aber soll unser Einer, den Sie einen Grammaticus nennen, und der sich als solcher auch um die Geschichte der Literatur bekümmern muß, mit einem architektonischen Werke in Prosa aus einer Zeit anfangen, wo noch keine Prosa geschrieben wurde? — Er. „Prosa im Zeitalter des Krösus unerhört? Dieß mag seyn, vorzüglich bey Materien, die sich leicht in gebundene Reden fügen." — Ich. Ich bitte keine Unterschiede zu machen, kein vorzüglich einzuziehen. Es handelt sich von

Kunst übertragen, zeigt besonders jener kolossale Krater aus Erz,

(58.)

einer ganz allgemeinen Sache, ob zur Zeit des Krösus Bücher in Prosa geschrieben worden. — Er. „Gefällt aber die Prosa nicht, so" — Ich. Seltsame Einlenkung! Auch von Gefallen ist hier keine Rede, von keiner Annahme oder Hypothesis, wobey Sie allenfalls in Ihrer Weise sagen könnten: „Dir gefällt es so, mir aber gefällt es anders, und so ist es recht, so muß es seyn, und anders darf es nicht seyn," sondern allein von der Anerkennung einer historischen Thatsache. — Er (fortfahrend). „So sehe ich nicht ein, daß nicht auch ein technisches Lehrbuch in Versen zu fassen wäre." — Ich. Ihr Ausdruck erhebt sich hier zur Höhe Ihrer Hypothesen, er wird unhaltbar. Sie meinen nicht, daß Sie nicht einsehen, daß nicht etwas Anderes seyn könne, sondern daß Sie den Grund nicht einsehen, aus dem etwas nicht auch anders seyn könne, und haben also sagen wollen: Ich sehe nicht ein, warum nicht auch u. s. w. Er. „Wohl, auch in Versen konnte es geschrieben seyn," ja die kurzen Sätze in Versen würden die Regeln nur um so faßlicher machen, und sie dem Gedächtnisse um so leichter einprägen, worauf es hier wesentlich ankommt." — Ich. Also im Ernste beharren Sie auf dieser abenteuerlichen Meynung? Die Griechen aber haben bis zur Zeit des Krösus durchaus keine andere Lehrgedichte gehabt als über die Geschäfte des häuslichen Lebens und Sittensprüche; die Spätern haben zwar noch über allerley Anderes Lehren in Verse gebracht, aber über einen Theil der Mathematik (die Astronomie wegen ihrer poetischen Seite und ihres Zusammenhangs mit den Geschäften des Landbaues und der Schifffahrt ausgenommen), und über die Architektur zumal, Verse zu machen, um die Lehren über Höhe, Dicke, Weite der Säulen, über Verhältnisse der Kapitäler, der Architraven u. s. w. mit allen den Divisionen, Subdivisionen, ganzen Zahlen und Brüchen in Hexameter einzuschließen, damit sie desto leichter gemerkt werden, dieses ist vor Ihnen und außer Ihnen nie Jemanden in den Sinn gekommen. Fürwahr, ein architektonisches Lehrbuch in Versen, zur Zeit des Krösus, von Vitruvius angeführt, ohne daß er es merkt, oder anmerkt, das aufzufinden ist eine That, mit der ich auf Ihrer literarischen Laufbahn nur Eine zu vergleichen weiß, nämlich die Findung der gehörnten Ariadne, mit welcher Sie den Thesens beschenkt und die Archäologie bereichert haben.

Handelte es sich hier allein von den Punkten, welche zwischen mir und Herrn Hirt zur Erläuterung gekommen sind, so wäre die Sache des Aufhebens nicht werth; aber was ich hier an merkwürdigen Beyspielen dargelegt habe, ist die ganze Art und Kunst des Mannes, wie sie nicht hie und da, sondern überall und aller Orten sich treulich wiederholt und abdrückt, wo er das enge Gebiet des eigentlich Technischen verlassend, in dem er Verdienste haben soll, die Untersuchung auf irgend einen Gegenstand

welchen sie als Weihgeschenk für die Hera von dem Zehnten des Gewinnes gossen, den ein samisches Schiff auf der Fahrt nach Tartessus gemacht hatte. [95]) Er war nach Art des argolischen gearbeitet, ringsherum mit hervorragenden Köpfen von Greifen und von vier ehernen, sieben Ellen hohen Kolossen getragen, welche sich auf die Kniee stützten.

Auf Chios lernen wir durch Plinius eine Künstlerfamilie kennen, welche neben den Dädaliden aus Kreta die damals noch seltene Kunst der eigentlichen Bildhauerey, oder der Bearbeitung des Marmor ausübte, während in den andern Schulen meist Erz gegossen, oder Holzbilder mit Gold und Elphenbein überkleidet wurden. Plinius setzt ihren Ursprung von Malas auf den Anfang der Olympiaden, und führt sie bis auf Bupalus und Athenis, die Söhne des Anthermus, herab, die als Zeitgenossen des Hipponax um die 60. Olympiade lebten. [97]) Ueber ihr Verhältniß

(58.)

der Mythologie, der geschichtlichen Forschung, der Archäologie verpflanzt, in denen er, trotz eines langen Aufenthalts auf ihrem Grund und Boden ein μέτοικος, ein Fremdling, geblieben ist. In Allem und Jedem wird man ihn selber ganz und gar und eben so, wie er hier bezeichnet ist, wiederfinden, schwach in der Grundlage, ungenau in der Fassung des Thatbestands, fehlgreifend im Urtheil, und bemüht, diese schweren Mängel der Flüchtigkeit, der Unkunde und einer fast unglaublichen Akrisie durch hochfahrendes und absprechendes Wesen zu denken. Doch das ist ein reicher Stoff, und Herr Hirt wird wahrscheinlich nicht unterlassen, sich in dem Felde zu zeigen, wo dann Gelegenheit kommen wird, ihn des Weiteren zu bedienen.

So ungern ich zu entschiedener Polemik mich entschließe, kann sie auf diesem Gebiete und gegenüber gewissen Individuen doch nicht länger defeitigt werden, wenn die Zeitgenossen aus ihrer Gleichgültigkeit gegen Alles, was Archäologisches gesagt wird, und wie es gesagt wird, sollen geweckt, wenn das stagnirende Gewässer veralteter Lehrsätze, über denen der Geist eines leeren Hochmuths hinfährt, und an dessen Ufern auf abgethanen und geschlossenen Lehrgebäuden die Bequemlichkeit und verhärtete Sorglosigkeit ihren Sitz aufgeschlagen haben, endlich einmal in Bewegung gesetzt, und das frische, aufregende und gestaltende Wesen der Wissenschaft darüber ausgegossen werden soll. (1828.)

95) Vergl. Anmerk. 50. zur ersten Abh. S. 20.

96) Herodot 4, 152.

97) Plinius H. N. 36. c. 5. S. 4. §. 2. Cum ii essent (Dipoenus

zu diesem bittern Jambographen und über ihre Werke äußert sich Plinius in folgender Weise: „Hipponax war von ausnehmender Häßlichkeit des Gesichts. Deßhalb stellten sie sein Bildniß in muthwilligem Scherz dem Haufen der Lachenden aus. Hipponax, darüber entrüstet, ergoß eine solche Bitterkeit der Gedichte gegen sie, daß von Einigen geglaubt wird, er habe sie bis zum Stricke getrieben, was jedoch falsch ist. Denn sie haben später noch andere Bildsäulen auf den be || nachbarten Inseln gemacht, wie in Delos,

(58.)

et Scyllis) jam fuerant in Chio insula Malas sculptor, dein filius ejus Micciades, ac deinde nepos Anthermus Chius, cujus filii Bupalus et Anthermus clarissimi in ea scientia fuere, Hipponactis poetae aetate, quem certum est LX. Olympiade fuisse. Plinius gründet sein certum est wohl auf die Gleichzeitigkeit des Darius und Hipponax. Vergl. Proclus in Chrestom. ap. Photium. Bibl. Cod. CCXXXIX. ed. Gaisf. ad Hephaest. p. 380. *Ἱππώναξ κατὰ Δαρεῖον ἤκμαζεν.* Darius aber herrscht von Ol. 64 bis Ol. 75, 4. Die Bestimmung des Plinius könnte demnach nur als annähernd und ungefähr gelten. Er fährt fort: Quodsi quis horum familiam ad proavum retro aget, inveniet artis ejus (nämlich sculpturae, der Bildhauerey, oder Bearbeitung des Marmors) eum Olympiadum origine coepisse. Des Anthermus Söhne werden hier Bupalus und Anthermus genannt. Die Pollinger Handschrift schreibt den Namen Anthemus, Suidas v. Athenis: *Ἱππώναξ γράφει δὲ πρὸς Βούπαλον καὶ Ἀθηνᾶν ἀγαλματοποιούς, ὅτι αὐτοῦ εἰκόνας πρὸς ὕβριν εἰργάζοντο.* Tom. II. p. 147 u. 148 nebst Eudocia Violar. p. 248, und so ist auch mit Harduin unstreitig im Plinius zu lesen. Dieselben Namen stehen im Schol. zu Arist. Vögeln 574., welche Müller XXXVIII. S. 279. Anm. 2. anführt, und in welcher er *Ἀρχίνους γάρ φησι καὶ τὸν Βουπάλου καὶ Ἀθήνιδος πατέρα* in *Ἀνθέρμου γάρ φασι τὸν κ. τ. λ.* verändert, anders Sillig im C. A. v. Aglaophon und v. Anthermus, wo auch die Form dieses Namens, der dem Vater blieb, überhaupt erschüttert wird. Wenn Plinius von Bupalus auf Malas bis zum Anfang der Olympiaden zurückkommt, und demnach durch drey Menschenalter statt 24 Olympiaden deren 60 ausfüllen läßt, so ist das freylich ein arger Rechnungsfehler; doch wissen wir nicht, ob in seinem Original zwischen Malas und Anthermus nicht vielleicht außer Micciades noch andere Namen standen, welche seinen Gewährsmann berechtigten, so weit zurückzugehen. Er hätte dann diese übersehen, sich aber gleichwohl an die Schußfolge gehalten, und so erklärte sich wenigstens, wie er in der Eile in seinen Verstoß gerathen wäre. ||

98) K.

los, denen sie die Inschrift untersetzten, Chios werde nicht nur nach seinen Weinreben geschätzt, sondern auch nach den Werken der Söhne des Anthermus. Auch zeigen die Jasier, von ihren Händen gearbeitet, eine Diana von der Beschaffenheit, daß die Hineintretenden die Züge für traurig, die Herausgehenden für erheitert hielten. Zu Rom sind von ihnen Bildsäulen in dem palatinischen Hause des Apollo in dem Giebelfelde und fast in allen Tempeln, die Augustus erbaut hat. Auch von ihrem Vater waren Werke zu Delos und Lesbos."

Aber von allen Inseln der griechischen Meere ist keine für die ältere Kunst von solcher Bedeutung wie Aegina. Auf einem Flächeninhalt von wenig Quadratmeilen meist steinigen Gebirgslandes lebten zur Zeit der äginetischen Macht in dem Jahrhunderte vor den persischen Kriegen nach Aristoteles 470,000 Menschen zusammengedrängt, [98]) welche von einem über alle Theile des Mittelmeeres bis nach Gades ausgebreiteten Handel und von großer Gewerbthätigkeit ernährt, durch weise Gesetzgebung und Verwaltung im Innern, äußerlich aber von einer mächtigen, die See beherrschenden Flotte geschützt waren. Noch an dem großen Tage bey Salamis entschied die äginetische Seemacht nächst der attischen das Schicksal von Griechenland.

Wie aber durch Reichthum und weise Gesetze mächtig nnd durch kriegerischen Ruhm hervorragend, so waren die Aegineten auch durch jene Bestrebungen in den Festkämpfen ausgezeichnet, welche vor allem Volke in Hellas Ehre gewährten. Aus keinem Lande sind so viele Sieger in den heiligen Spielen von Pindarus gepriesen worden als aus Aegina; ein großer Theil, besonders seiner nemeischen und isthmischen Gesänge, dem Lobe derselben geweiht, verkündiget den Ruhm und die Herrlichkeit ihrer Heimath und die Heldentugenden ihrer einheimischen, von Aeakus entsprossenen Heroen.

(59.)

98) K. Müller a. a. O. S. 5. Aeginet.

Mitten unter diesem allgemeinen Aufblühen der Macht und des Ruhmes, und nicht als die geringste Zierde des gefeyerten Eilandes, entfaltet sich in seinen alten Werkstätten zu regsamer und glücklicher Ausübung die bildende Kunst. Schon vor Ankunft der Dorier war sie hier einheimisch, und jener Smilis aus Aegina, der den Samiern unter Prokles die Hera bildete, ist wahrscheinlich bey der ionischen Wanderung dem Prokles von Epidaurus, der durch Deiphontes beym Einfalle der Dorier vertrieben ward, aus seiner Heimath nach Samos nachgefolgt. [99]) Ein zweyter Künstler dieses Namens tritt in Gemeinschaft mit Rhökus und Theodorus aus Samos als Baumeister des Labyrinthes auf Lemnos, [100]) und der in so hohem Alter und demselben Lande sich wiederho || lende symbolische Name deutet auch hier auf eine in den alten Geschlechtern herabgehende Kunstübung. Nach Erfindung des Erzgusses durch jene beyden Samier ward diese neue Kunst in den Werkstätten von Aegina so verbessert, daß die äginetische Erzmischung neben der delischen für die vollkommenste gehalten und später von Polyklet ausschließlich zu seinen Werken gebraucht wurde. [101])

An die Spitze der Künstler, welche zur Zeit der Kunstentwickelung den Namen von Aegina durch ihre Werke geehrt haben, ist unstreitig Kallon zu setzen, [102]) dessen Alter nach den sichersten Berechnungen in Ol. 66. hinaufrückt und mit dem des Gitiadas aus Lakedämon, des Kanachus und Aristokles aus Sikyon und des Ageladas aus Argos zusammenfällt. Ein Zögling des Tektäus und Angelion, die ihre Kunst von Dipönus und

(59.)

99) So vermuthet K. Müller S. 98 mit vollem Rechte gegen die den Smilis betreffende Stelle der ersten Abh. Anmerkung 58. Aegin. S. 23.

100) Plinius H. N. 36 c. 13. S. 19 §. 5. Vergl. Heyne A. T. S. 342.

101) Plin. H. N. 34. c. 4. am E.

102) Mit Schelling in den Zusätzen zu Wagners Bericht über die äginetischen Bildwerke. S. 161 ff. Vergl. oben Anmerk. 31.

Skyllis gelernt hatten, [103]) knüpft er, als Künstler im zweyten Gliede von den Dädaliden abstammend, die äginetische Schule der Smiliden mit der dädalischen zusammen, der ältesten Zeit noch verwandt durch ein Werk aus Holz, ein Palladium, das er den Korinthiern auf die Burg arbeitete, [104]) und Kunstgenoß des Gitiadas, neben dessen amykläischen Dreyfüßen aus Erz der seinige und darunter das Bild der Persephone aufgestellt war. [105])

Nächst ihm steht Synnoon, im ersten Kunstgeschlecht nach Kallon, und als Zögling des Aristokles aus Sikyon die äginetische Schule mit der sikyonischen eben so verbindend, wie Kallon mit der dädalischen, nach ihm sein Sohn und Schüler Ptolichus. [106]) Von diesem war zu Olympia das Bild des Aegineten Theognetus, der im Ringkampfe unter den Knaben gesiegt hatte, mit einem Granatapfel in der Hand, aufgestellt.

Die auf ihn folgenden äginetischen Meister, Glaukias, Simon und Anaragoras, treten schon mitten in die Zeiten des Xerxes und Gelon herab.

Glaukias goß die Bildsäule des Gelon und das Viergespann zum Weihgeschenk nach Olympia für einen Sieg, welchen der König dort Ol. 73. gewonnen hatte, [107]) und bald darauf die Bildsäule des berühmten Faustkämpfers Glaukus aus Karystus, der Ol. 75. zu Olympia war gekränzt worden. [108]) Das Bild war wie eines, welcher mit der Luft kämpft, [109]) weil Glau-

(59.)

[103]) Pausan. 2, 32. §. 4.

[104]) Pausan. a. a. O.

[105]) Vergl. Anmerkung 31.

[106]) Paus. 6, 9. §. 1.

[107]) Ebend. §. 2. Ueber des Paus. Zweifel wegen des Königs Gelo vergl. K. Müller S. 103. Anmerk. w).

[108]) Lexicon Seg. in Bekkeri Anecd. gr. T. I. p. 223 et 232, wo πέμπτην καὶ ἑβδομηκοστὴν Ὀλυμπιάδα στεφανωθείς zu lesen mit K. Müller in den Addendis S. 199.

[109]) Paus. 6, 10. §. 1. Σκιαμαχοῦντος δὲ ὁ ἀνδριὰς παρέχεται σχῆμα, ὅτι ὁ Γλαῦκος ἦν ἐπιτηδειότατος τῶν καὶ αὐτὸν χειρουμῆσαι

kus, wie Pausanias sagt, in Bewegung und Schwung der Hände zu seiner Zeit der geschickteste war. Auch standen von ihm zu Olympia die Bildsäule des Philon von Korkyra, welche Simonides mit einem Epigramme schmückte, [110]) und die jenes Theogenes aus Thasus, welcher, an Kraft und Gewandtheit den alten Helden || vergleichbar, dreyzehnhundert Kampfpreise gewonnen und zu Thasos göttliche Ehre erlangt hatte. [111])

Simon ist ein Kunstgenosse des Dionysius von Argos. Wie Gelon, so hatte sein Freund und Waffengefährte Phormis aus Mänalus Weihgeschenke, Werke der beyden genannten Künstler, aufgestellt, zwey Rosse, neben ihnen die Wagenlenker. [112])

Anaragoras endlich hatte die Bildsäule des Zeus gearbeitet, welche die Griechen gemeinsam nach dem Siege bey Platäa dem Gott zum Danke nach Olympia geweiht hatten. [113])

Noch werden andere Künstler aus Aegina genannt, deren Zeit sich nicht näher bestimmen läßt, Aristonous, welcher den Zeus mit dem Adler in einer und dem Blitz in der andern Hand, auf dem Haupte einen Blumenkranz, den die Metapontier nach Olympia weihten, gebildet hatte. [114]) Daselbst stand von Philotimus die Bildsäule des Xenombrotus aus Kos, von Se-

(59.)

πεφυκώς. Vergl. Köhler über die Ehre der Bildsäulen. S. 11. Anmerk. 1. u. K. Müller S. 105. Wenn jedoch in der Anmerkung in den Zuruf des Vaters ὦ παῖ τὴν ἀπ' ἀρότρου ein παῖε nach παῖ eingesetzt wird, so geht ein Theil seiner Kraft offenbar verloren. Παῖε versteht sich hier eben so sicher, wie das gleichfalls fehlende πληγήν.

110) Paus. 6, 9. §. 3. Brunck Analect. gr. T. I. S. 140 n. 72.

111) Paus. 6, 11. §. 2. 3.

112) Ebend. 5, 27. §. 1. Vergl. Plin. H. N. 34. c. 8. S. 19. §. 82. Simon canem et sagittarium fecit, wo wahrscheinlich der Aeginete dieses Namens gemeint ist.

113) Paus. 5, 23. §. 3. In einem Epigramm Brunck. Analect. T. I. p. 117. n. 6) wird ein anderes Weihgeschenk als Werk des Anaragoras bezeichnet: ἐποίησεν δ' ἔργον Ἀναξαγόρας, der unstreitig derselbe Meister ist, wie Reiske annimmt.

114) Paus. 5, 22. §. 4.

rambus die des Agiadas aus Elis, und zu Delphi von Theopompus ein eherner Stier.“[115]) Indeß, obgleich eine genaue Bestimmung ihres Alters unmöglich ist, so sind sie doch mit Wahrscheinlichkeit den übrigen gleichzeitig, oder nahe zu setzen. Denn da Aegina Ol. 80. von den Athenäern unterjocht und kurz darauf seiner Bewohner beraubt wurde, so werden sie vor dieser Zeit und dem Falle ihres Vaterlandes gelebt haben.

Am Schlusse des Zeitalters und der äginetischen Kunst steht, den besten der alten Meister gleich, Onatas, Sohn des Mikon aus Aegina, zugleich Mahler und Erzgießer.[116]) Plinius kennt seinen Namen nicht, und außer einem Epigramme der Anthologie auf seinen Apollo ist es Pausanias ganz allein, der uns das Andenken dieses großen Künstlers erhalten und den Ruhm seines Namens gesichert hat. Sein Zeitalter wird am füglichsten nach seinen Werken bestimmt. Den Tempel der Pallas Area, welchen die Platäer aus der marathonischen Kriegsbeute nach Ol. 72. 2. erbauten, schmückte Onatas nebst Polygnotus mit Gemählden, während Phidias das kolossale Bild der Göttinn ausführte,[117]) und für den Hiero goß er ein Viergespann zum Weihgeschenk nach

[115]) Ebend. 6, 7. §. 4—6, 10. §. 2—10, 9. §. 2.

[116]) Böttiger in den Ideen zur Archäologie der Malerey. S. 251 ff. hält den Vater des Onatas für den attischen Maler Mikon, der mit Polygnotus mehrere große Werke ausgeführt hat. Weil er in dem Bilde von der marathonischen Schlacht die Perser größer als die Griechen gemacht hatte, so wurde er verurtheilt. Vergl. die Nachrichten in Junius Catal. Artif. v. Micon Pictor. S. 123. Wozu er verurtheilt || wurde, findet sich nicht angegeben. Nun ließe sich zwar annehmen, daß er in Folge jenes seltsamen Richterspruches Athen verlassen und sich nach Aegina gewandt hätte, wo ihm dann Onatas wäre geboren worden, wie das Epigramm bey Paus. 5, 25. §. 5. sagt: ἐν Αἰγίνῃ τὸν τέκε παῖδα Μίκων; aber dann wäre Onatas erst nach der marathonischen Schlacht geboren worden, was auch deßhalb nicht kann angenommen werden, weil Onatas bald nach dieser Schlacht, als die Platäer aus der Siegesbeute derselben den Tempel der Pallas Area errichteten, daran neben dem Phidias arbeitete.

[117]) Paus. 9, 4. §. 1.

Olympia für den Sieg, welchen der König Ol. 78. daselbst ein Jahr vor seinem Tode gewonnen hatte. [118]) Zwischen beyden Zeitbestimmungen liegt für die Thätigkeit des Onatas ein Raum von 23 Jahren, in welchem er neben der Jugend des Phidias und dem Alter des Ageladas, so wie der ihm gleichzeitigen Künstler blühte.“ [119]) Wie weit seine Thätigkeit sich über diese Zeit zurück und tiefer herab erstreckt, bleibt unbestimmbar, auch ob er den Fall seiner Heimath überlebt hat. ||

Seinen Ruhm als eines der größten Meister im Erzguß begründet eine Reihe von Werken, die Pausanias gesehen und beschrieben hat.

Zu Olympia stand aus seiner Werkstätte eine Gruppe Homerischer Helden, von denen der Perieget dieses berichtet: [120]) „Auch sind dort Weihgeschenke gemeinsam vom Volke der Achäer, so viele damals, als Hektor einen hellenischen Mann zum Zweykampfe hervorrief, das Loos über das Gefecht bestanden. Diese stehen nahe bey dem großen Tempel mit Lanzen und Schilden gerüstet. Gegenüber auf einem andern Gestelle ist Nestor gearbeitet, der das Loos eines jeden in den Helm geworfen hat.“ Pausanias sah ihrer noch acht, den neunten, die Bildsäule des Odysseus, hatte Nero nach Rom geführt. „Auf dem Gestelle,“ fährt er fort, „ist die Inschrift eingeschrieben: Diese Gebilde haben dem Zeus die Achäer geweihet, Stammend von Pelops

(60.)

[118]) Paus. 6, 12. §. 1. Vergl. Paus. 8, 42. §. 4. Schol. zu Pind. Ol. 4. V. 1. Diodorus Sic. B. 2. §. 66. T. I. p. 434. Wesseling. Zwar wurde das Weihgeschenk erst nach des Hiero Tode von seinem Sohn Deinomenes aufgestellt; doch auch dieses mußte vor Ol. 78, 4 geschehen seyn, weil in diesem Jahre sein Haus gestürzt, und wie es scheint, ganz ausgerottet wurde.

[119]) Paus. 8, 42. §. 4. gibt ihm Hegias von Athen und Ageladas zu Zeitgenossen. Ageladas aber arbeitete bereits Ol. 66, und Onatas noch Ol. 78, vielleicht auch später noch. Daraus folgt, daß beyde nur im entgegengesetzten Alter, jener mit seiner spätern, dieser mit seiner frühern Thätigkeit zusammentreffen konnten.

[120]) Paus. 2, 25. §. 2.

her, Tantalos göttlichem Sohn. Wer aber Urheber dieser Bildsäulen war, ist auf dem Schilde des Idomeneus eingeschrieben: Wie viel andere Bilder so ist des weisen Onatas Auch dieß Werk, den Mikon hat in Aegina gezeuget," eine Inschrift, welche offenbar von den Achäern, um den Urheber ihres Weihgeschenks zu ehren, darauf war gesetzt worden.

Eine andere Gruppe von ihm und Kalynthus, einem nur aus dieser Meldung bekannten Künstler, war zu Delphi, ein Weihgeschenk der Tarentiner [121]) aus der Kriegsbeute von benachbarten Barbaren, den Peuketiern, Bildsäulen von Kriegern zu Roß und zu Fuß, daneben Opis, König der Japyger, welcher den Peuketiern zu Hülfe gezogen und in der Schlacht umgekommen war. Neben ihm, der einem Gefallenen glich, standen Taras, der Held, und Phalanthus, der Gründer der Stadt, nicht weit vom Phalanthus der Delphin, auf dem er beym Schiffbruche aus dem Meere war gerettet worden.

Außer diesen beyden großen und reich ausgestatteten Gruppen werden von ihm noch einzelne Bildsäulen von hoher Vortrefflichkeit angeführt. Zu Olympia als Weihgeschenk der Thasier ein Koloß des Herakles aus Erz von zehn Ellen, mit der Keule in der einen und dem Bogen in der andern Hand, auf dem Gestelle die Inschrift, welche ihn als den Urheber des Bildes nannte. [122]) Pausanias urtheilt hiebey: „Diesen Onatas, dessen Kunst das Bild ist, einen Aegineten, werden wir keinem der Künstler nachstellen, die von Dädalus und aus der attischen Werkstätte hervorgegangen sind," und erhebt ihn durch dieses Lob zum Range der ersten Meister der ältern griechischen Kunst. An demselben Orte sah man einen Hermes, mit Unterkleid, Halbmantel und Helm, einen || Widder unter dem Arme tragend, von ihm und Kalliteles, welchen Pausanias für den Sohn des Onatas hält. [123])

(60.)

[121]) Paus. 10, 13. §. 5.
[122]) Paus. 5, 25, §. 6.
[123]) Paus. 5, 27. §. 4.

Sodann ſtand zu Pergamos von ihm ein ehrner Apollo. Dieſer, ſagt Pauſanias, [124]) ſey vornehmlich ein Wunder ſowohl wegen der Größe als wegen der Kunſt. Den Ruhm und die Vortrefflichkeit des Werkes bezeuget auch das Epigramm des Antipater aus Sidon: [125]) Phöbus ein reifender Knab', im ehernen Werk des Onatas Zeuget der Leto und Zeus' göttliche Schön' in dem Bild, Daß mit Recht Zeus jene geliebt, und daß, wie der Spruch ſagt, Herrlich an Haupt und an Blick ſey der Kronide zu ſchaun. Dieß Erz goß nicht gegen der Hera Willen Onatas, Das mit Eleutho er fügte zu ſolchem Gebild.

Zur Würdigung ſeiner Art und Kunſt müſſen noch die Nachrichten von ſeinem Bilde der Demeter zu Phigalia genommen werden. [126]) Das alte ſymboliſche Holzbild, mit einem von Schlangen und andern Thieren umgebenen Pferdehaupte, war zerſtört und der Dienſt der Göttinn lange verſäumt worden, als bey Unfruchtbarkeit, die das Land drückte, ein Götterſpruch die Erneuerung deſſelben gebot. Hierauf bewogen die Phigaleer den Onatas, um welchen Preis er wollte, ihnen ein neues Bild zu verfertigen. „Da goß er denn," ſagt Pauſanias, „nachdem er entweder ein Gemählde oder ein Abbild des alten Schnitzwerkes gefunden hatte,

(60.)

[124]) Pauſ. 8, 42. §. 4.

[125]) Brunk Analect. T. II. p. 14. n. 30.

[126]) Pauſ. 8, 42. §. 4. Es heißt, das Bild ſey gemacht worden: γενεαῖς μάλιστα ὕστερον τῆς ἐπὶ τὴν Ἑλλάδα ἐπιστρατείας τοῦ Μήδου. Wollte man den Pauſanias beym Worte nehmen, und unter γενεαῖς wenigſtens zwey Menſchenalter oder 18 Olymp. verſtehen (wahrſcheinlich iſt, wie K. Müller annimmt, δυοῖν ausgefallen), ſo rückte das Werk bis Ol. 91 und mitten in den peloponneſiſchen Krieg herab; doch Pauſanias gibt ſelbſt an, wie er zu ſeiner falſchen Rechnung gekommen iſt. Gelon war dem Xerres gleichzeitig, dann folgte Hieron, dann Deinomenes (oder vielmehr ſein Oheim Thraſybulus), unter welchem Onatas arbeitete. Was Pauſanias hierbey überſehen, iſt, daß die Herrſchaft dieſer Männer über Syrakus nicht zwey Menſchenalter gewährt hat, ſondern kaum mehr als ein halbes. Vergl. Corsini Fasti Att. T. III. p. 170.

zumeiſt aber, wie man ſagt, nach einem Traumgeſichte, den Phigaleern eine eherne Bildſäule.“

Man ſieht, es handelte ſich um Wiederherſtellung eines durch alterthümliche Geſtalt ehrwürdigen Bildes, und Onatas führte das Werk in dieſem Sinne aus. Weil die Phigaleer ſich hiebey mit ſolcher Beharrlichkeit vor allen großen Künſtlern jener Zeit an Onatas wandten, ſo darf man annehmen, daß er in Behandlung alter Formen für beſonders geſchickt gehalten wurde. Dadurch tritt er neben Kalamis und Myron auf die Scheidelinie der alten und neuen Kunſt, indem er von dieſer die Naturgemäßheit und Schönheit ſeinen Werken zu geben wußte, ohne die Eigenthümlichkeit der ältern Form ganz aufzuheben.

Wir gehen an vielen andern Meiſtern der ältern Zeit, die unabhängig von den berühmten Kunſtſchulen in den verſchiedenen Staaten einzeln erſcheinen, vorüber, an Byzes aus Naxos, der die Kunſt erfand, den Marmor in Ziegelu zu ſägen, [127]) Kallimachus, der bey Bearbeitung deſſelben den Gebrauch des Bohrers lehrte, [128]) Perilaus, der dem Phalaris den ehernen Stier

[127]) Pauſ. 5, 10. §. 1. *ὁ πρώτιστος τεύξε λίθου κέραμον.* Er lebte zur Zeit des Alyattes von Lydien, der Ol. 41 bis Ol. 55, 2, und des Aſtyages, der Ol. 46, 2 bis Ol. 54, 3 regierte. Das Epigramm auf den Bildſäulen zu Naxos nennt nicht, wie Pauſ. ſagt, den Byzes ſelbſt, ſondern Energus, ſeinen Sohn, als ihren Urheber.

[128]) Pauſ. 1, 26. §. 7. *λίθους ἐτρύπησε.* Kallimachus iſt ein Künſtler von auffallender Eigenthümlichkeit. Zurückbleibend hinter den Häuptlingen der Kunſt *(ἀποδέων τῶν || πρώτων ἐς ἀυτὴν τὴν τέχνην)* und ſich in fleißiger Ausführung des Einzelnen nie genugthuend, ward er *Κακιζότεχνος*, der Kunſtverſchlimmerer genannt, von den Athenienſern, ſagt Vitruv B. 4. K. 1; hiernach wäre er aus Athen; doch iſt er zugleich Erfinder der korinthiſchen Säule, und wird dadurch nach Korinth hingezogen. Dionyſius, wie wir ſahen, ſtellt ihn neben Kalamis und lobt beyde *λεπτότητος ἕνεκα καὶ χάριτος.* Auch Vitruv rühmt die Feinheit und Sauberkeit ſeiner Arbeit, nur iſt nicht abzunehmen, wie er propter elegantiam et subtilitatem artis marmoreae zu Athen jenen Spottnamen empfangen hat. Beſtimmter und vortrefflich bezeichnet ihn Plinius, H. N. 34. c. 18. S. 19. §. 34. semper calumniator sui

goß, [129]) Menächmus und Soidas aus Naupactu
Werk die Artemis Laphria aus Gold || und Elphenbein z
war, [130]) Nomius und Somis, [131]) Dameas aus
der die Bildſäule des Milo, [132]) Kallon aus Elis,

(61.)

nce finem habens diligentiae .... Hujus sunt saltantes
emendatum opus, sed in quo gratiam omnem diligentia
Wegen Sauberkeit und Feinheit der Arbeit kann er nicht früher
mis geſetzt werden, zumal die Art beyder bey Dionyſius al
zeichnet und das Künſtlerpaar auf dieſelbe Linie geſtellt wird, ,
que Polyclète etait à-peu-près contemporain de Phidias,
Critique gree l'associe.“ Emmeric-David im Essai s
sement chronologique des sculpteurs grecs. Paris 1807. 8
merk. 74. Mit ſo ſpätem Alter aber verträgt ſich nicht, daß er
Bohrer beym Bildhauen ſoll gebraucht haben, ohne deſſen Hül
Kunſt wohl Niemand dahin kommen konnte, durch dieſelbe Ruhr
gen. Doch alle Nachrichten ſolcher Art ſind auch darum unverl
oft Erfindung und Verbeſſerung mit einander vermiſc
Der Gebrauch des Bohrers beym Marmor kann nicht jünger ſe
früheſten Marmorwerke von einiger Bedeutung. Gab er ihm
und Rad, mit denen er jetzt verbunden und bewegt wird, ſo kon
dings wenigſtens als zweyter Erfinder genannt werden.

[129]) Vergl. die Stellen bey Junius in Cat. Artif. v. Peril
seqq.. Der Name iſt *Περίλαος* ſtmgz. *Περίλεως*, woraus *Pé*
Perillus verdorben worden. Phalaris herrſchte Ol. 52 bis 56,
andere Nachricht, die ihm Ol. 31 bis 38 anweiſt (vergl. Bent
de Epp. Phal. p. 9.) rückt ihn über die Gründung von Agrigent
hinaus.

[130]) Pauſ. 7, 18. §. 6. Zeitgenoſſen des Kalion und K
Ol. 65. Von einem Menächmus ſpricht Plinius H. N. 34. c.
§. 18. Menaechmi vitulus genu premitur replicata cervice
Menaechmus scripsit de sua arte, nämlich de Toreutic
H. N. 1. argument. libr. XXXIII. Doch dieſer iſt Sikyonier
auch die Geſchichte von Sikyon und von Alexander dem Makedon
Harduin im Index auctorum v. Menaechmus. Tom. I. p. 12
ris. 1685.

[131]) Pauſ. 6, 14. §. 4. führt von ihnen zwey Bildſäulen d
nymus und Prokles aus Andros zu Olympia an. Der Um
Tiſamenes von Hieronymus früher beſiegt wurde, als
bey Platäa war, rückt wenigſtens den Stomius in die erſten
Perſerkriege hinauf.

[132]) Pauſ. 8, 14. §. 2. ||

Chor von 35 Knaben aus Messene, welcher bey der Ueberfahrt nach Rhegium im Meere untergegangen war, mit dem Chorführer und Flötenspieler goß, [133]) Laphaes aus Phlius, [134]) Pythodorus aus Theben, [135]) und den Phokeer Telephanes, welchen die Kenner den größten Meistern der alten Kunst gleichschätzten, [136]) diese nennen wir nur mit Wenigem, um noch drey Männer näher zu bezeichnen, welche das große Zeitalter der zur Vollendung eilenden Kunst mit ihren Werken geschmückt und mit dem Ruhm ihres Namens erfüllt haben, Polykletus von Sikyon, Myron von Eleutherä und Pythagoras von Rhegium.

Polykletus von Sikyon war nach Plinius ein Zögling des Argiver Ageladas. Er wäre demnach Mitschüler des Phidias und

(62.)

133) Paus. 5, 25. §. 1. Der Umstand, daß von Pausanias die alte Aufschrift ἐπίγραμμα τὸ ἀρχαῖον, im Gegensatz der Elegie, die Hippias, der Sophist, später (ὕστερον) auf die Knaben gemacht hat, erwähnt wird, lehrt, daß Kallon von Elis wenigstens nicht später als sein Landsmann der Sophist Hippias Ol. 86. ff. gelebt hat. Nun nennt Plinius H. N. 34. c. 8. S. 19. zu Anf. unter den Künstlern, die er unter Ol. 87 zusammenstellt, einen Kallon, und es ist demnach wohl kein Zweifel, daß dieser der Eleer und dadurch wenigstens Ein fester Punkt zur Bestimmung seiner Zeit gewonnen sey. Außer jener Gruppe von 37 ehernen Bildsäulen erwähnt Paus. 5, 27. §. 5 noch einen Hermes mit dem Heroldsstabe von ihm.

134) Paus. 2, 10. §. 1. nennt seinen Herakles zu Sikyon ein ἀρχαῖον ξόανον, und schloß (Paus. 7, 26. §. 3.) aus seiner Eigenthümlichkeit, daß ihm auch ein hölzerner Koloß des Apollo zu Aegira gehörte, dessen Urheber ihm Niemand zu nennen wußte.

135) Paus. 9, 34, §. 2. nennt seine Hera mit der Sirene auf der Hand ein ἄγαλμα ἀρχαῖον.

136) Plin. 34. c. 18. S. 19. §. 9. Artifices qui compositis voluminibus condidere haec, miris laudibus celebrant et Telephanem Phocaeum, ignotum alias, quoniam Thessalia habitaverit, ubi latuerint opera ejus: alioqui suffragiis ipsorum aequatur Polycleto, Myroni, Pythagorae. Laudant ejus Larissam, et Spintharum pentathlon et Apollinem. Alii non hanc ignobilitatis fuisse causam, sed quoniam se regum Xerxis atque Darii officinis dederit.

Digitized by Google

Myron.[137]) (1819.) Doch unter den großen Namen des Polykletus

(62. 63.)

[137]) Plin. H. N. 34. c. 8. S. 19. §. 1. Polycletus Sicyonius Ageladae discipulus. Beydes, daß er aus Sikyon und daß er ein Schüler des Ageladas war, wiſſen wir allein aus dieſer Meldung des Plinius. Dadurch aber ſcheidet er ſich beſtimmt von dem ältern Polykletus des Pauſanias, der aus Argos war, und von dem wenigſtens nirgend erwähnt wird, daß Ageladas ſein Lehrer geweſen. Der jüngere Argiver dieſes Namens, aus der Schule des Naukydes und ein vierter Polykletus aus Thaſos, der nach Einer Meldung zur Zeit des makedoniſchen Königs Perſes lebte (vergl. die Stellen bey Junius Catal. Artif. v. Polycletus p. 170, 171.), kommt dabey in keinen Betracht. Es fragt ſich hier zuerſt, welchem der beyden ältern Polykletе die argiviſche Hera gehört? Plinius legt ſie zwar nicht ausdrücklich ſeinem Sikyonier, dem einzigen, den er kennt, bey; aber doch, indem er ihn zum Vollender der von Phidias angefangenen Toreutik macht, deren größte und berühmteſte Werke die beyden Koloſſe zu Olympia und Argos waren, a. a. O. §. 2. Hic consummasse hanc scientiam judicatur et toreuticen sic erudisse, ut Phidias aperuisse. Strabo gibt dem des Polykletus ſogar den Vorzug höherer Kunſtſchönheit. B. 8. S. 551 B. ἐν ᾧ (Ἡραίῳ) τὰ Πολυκλείτου ξόανα, τῇ μὲν τέχνῃ κάλ|| λιστα τῶν πάντων, πολυτελείᾳ δὲ καὶ μεγέθει τῶν Φειδίου λειπόμενα, wodurch jenes toreuticen erudire beym Plinius vollkommen erläutert wird. Dagegen legt Pauſanias, der ſeiner Seits des Sikyoniers gar keine Erwähnung thut, die Hera beſtimmt dem ältern Polykletus aus Argos bey. Paus. 6, 6. §. 1. Πολύκλειτος δὲ Ἀργεῖος, οὐχ ὁ τῆς Ἥρας τὸ ἄγαλμα ποιήσας, μαθητὴς δὲ Ναυκύδου. Vergl. Pauſ. 2, 17. §. 4, und ſo auch das Epigramm in Brunck. Analect. T. II. p. 202. n. 5. Ἀργεῖος Πολύκλειτος ὁ καὶ μόνος ὄμμασιν Ἥρην Ἀθρήσας κ. τ. λ. Daß der Argiver dem Sikyonier überhaupt an Ruhm nicht nachgeſtanden, zeigt ſeine Verbindung mit Phidias bey Plato im Protagoras §. 7. Opp. T. I. p. 311. C. Εἰ δὲ παρὰ Πολύκλειτον τὸν Ἀργεῖον ἢ Φειδίαν τὸν Ἀθηναῖον ἐπενόεις ἀφικόμενος μισθὸν ὑπὲρ σαυτοῦ τελεῖν ἐκείνοις κ. τ. λ. Was für den Argiver vollends entſcheidet, iſt der Umſtand, daß das Heräum Ol. 89, 1 abbrannte und erſt nach dieſer Zeit die Arbeit an der Hera beginnen konnte, welche hiernächſt ſicher in Ol. 90 und 91 herab fortgeſetzt wurde. Wäre nun der Sikyonier, der Schüler des Ageladas, ihr Urheber, ſo rückte die Blüthe des Meiſters Ol. 66 und des Schülers Ol. 90 um 26 Olympiaden oder 104 Jahre aus einander, im Fall man nicht annehmen will, der faſt verſchollene Sikyonier Ageladas ſey des Sikyoniers Polykletus Lehrer geweſen, wozu um ſo weniger Grund vorhanden iſt, da der Sikyonier Polykletus des Myron Mitſchüler iſt, dieſer aber früher lebte, als man den Sikyonier Ageladas ſetzen kann. — Was die andern Werke dieſer Polykletе anbelangt, ſo ſcheinen dem Sikyonier allerdings diejenigen zu gehören, welche ihm Plinius a. a. O. beylegt,

finden ſich Nachrichten von zwey Künſtlern von verſchiedenen Zeiten

(63.)

der Διαδούμενος (molliter juvenis), Δορυφόρος (viriliter puer), Κανών, Ἀποξυόμενος, die Ἀστραγαλίζοντες u. ſ. um ſo mehr, da aus ihnen von Pauſanias keines für den Argiver in Anſpruch genommen wird. Bey denen, die in anderen Schriftſtellern einem Polykiet ohne nähere Bezeichnung beygelegt werden, fehlt jeder haltbare Grund der Entſcheidung. (1819.)

Dieſe Getrennthaitung der zwey großen Künſtler aus Sikyon und Argos hat von Mehreren Anfechtungen erfahren. Ich muß auch hier bemerken, daß auf meiner Seite die Urkunde iſt, auf der andern die Vermuthung (ὑπόθεσις, conjectura) ſteht, und es ſeltſam iſt, wenn man mir die Annahme zuſchiebt, um die Untheilbarkeit des ältern Polykletus als Geſchichte geltend zu machen. „Er iſt ein Sikyonier von Geburt und hat in Argos das Bürgerrecht bekommen.“ Dieſes weiß z. B. K. O. Müller XXXVIII. S. 283. und auch den Grund: weil er daſelbſt die Hera gemacht. Denn „was der eine Schriftſteller (Plinius) von dem Sikyonier ausſagt, gibt der andere von dem Argeier an.“ Der andere wäre wohl Strabo, und der gibt nicht vom Argeier Polykletus an, was der Plinius vom Sikyonier, ſondern er ſagt ohne Bezeichnung der Heimath, das Herabild des Polykletus ſey ſchöner geweſen als das Pallasbild des Phidias, liefert alſo den Grund zum Urtheile des Plinius: Hic consummasse hanc scientiam etc. Wenn dieſes Plinius auf den Sikyonier bezieht, ſo geſchieht es, weil er von dem Argiver überhaupt nichts weiß. — Herr M. fährt fort: „Beyde werden als Rivalen des Phidias genannt.“ In Bezug auf den Sikyonier kann hier wieder nur Plinius gemeint ſeyn, er wird ſonſt überhaupt nicht genannt, und bey Plinius nicht einmal ein Rivale, ſondern nur, daß er eine von jenem geübte Kunſt weiter ausgebildet habe. — „Und doch ſpricht kein Autor von zwey, beynahe den erſten Rang in der Kunſt behauptenden Polykleten.“ — Daraus würde nichts folgen gegen die hiſtoriſch feſtſtehende Trennung Beyder, weil wir überhaupt nur dürftige Bruchſtücke der alten Kunſtgeſchichte beſitzen. Polykletus der Sikyonier iſt durch eine einzige Meldung des Plinius bekannt, wie Onatas (ein Epigramm abgerechnet) allein durch die Meldungen des Pauſanias; im Uebrigen waltet über beyden gleich großen Künſtlern die tiefſte Stille. Noch fügen wir Bemerkungen bey, welche die Aufrechthaltung der beyden ältern Polykiete von Sikyon und Argos wohl mehr befeſtigen, aber auch Einzelnes in der vorhergehenden Auseinanderſetzung berichtigen werden. Ihr lag die Anſicht zum Grunde, daß Plinius, nur den Sikyonier kennend, auf ihn zuſammengetragen habe, was er unter dem Namen Polykletus zu bemerken fand. Daß nun auch hier unter einem und demſelben Namen Meldungen und Urtheile über verſchiedene Künſtler, einen jüngern und einen bedeutend ältern, in ihren bunten Sammlungen durcheinander ſtehen und ſich ſehr beſtimmt auseinander ſcheiden laſſen, würde wohl auch Andern beygekommen ſeyn, wenn ihnen nicht die Vorſtellung des Einen Polykletus das Urtheil befangen, und ſie ge-

und verſchiedenen Verdienſten vereiniget. Eine Erinnerung an ih

zwungen hätte, das Verſchiedenartige unter Einen Namen zu bringen; de einmal vollendet er die von Phidias in Bewegung gebrachte Toreutik, u in welcher Ausdehnung dieſes consummasse hanc scientiam judicat toreuticenque sic erudisse etc. zu verſtehen ſey, zeigt des Strabo M dung, nach welcher des Polykletus ξόανα oder torentiſche Werke die ſchönſt von allen an Kunſt waren, und denen des Phidias nur an Umfa und Koſtbarkeit nachſtanden. Zu dieſem ganz ausnehmenden Lobe, das i auf dem Gipfel der Vortrefflichkeit zeigt, ſtimmt nun als Einzelnes, d er in ſeinen Bildſäulen das Aeußerſte ſchöner Verhältniſſe erreicht, dieſelb aber in einem Muſterbilde κανών dargeſtellt, und in einer Schrift darüb dargelegt habe Fecit et quem canona artifices vocant etc. Wenn P nius dabey bemerkt, daß von ihm die Künſtler die Verhältniſſe, wie v einem Geſetz entnähmen, und daß er allein unter den Menſchen die Ku durch ein Kunſtwerk gemacht zu haben gerühmt werde, ſo wird das All durch das Urtheil des Lyſippus bey Cic. Brutus 86 beſtätigt, welcher erklär der Doryphor des Polykletus ſey ſein Lehrer geweſen Polycleti Doriph rum sibi Lysippus magistrum fuisse ajebat. Daß bey dieſer vollendet Schönheit im Allgemeinen und dieſer Unübertrefflichkeit im Einzelnen, den Folgenden nur übrig ließ, nach ihm ſich zu bilden, auch die Mann faltigkeit nicht gefehlt habe, geht zum Theil aus der Natur der Sache h vor, denn Einförmigkeit, die überall Zeichen der Beſchränktheit iſt, kon den Ruhm ſeiner Werke nicht über Phidias hinausbringen, zum Theil ze es die Verſchiedenartigkeit der ihm beygelegten Arbeiten: der Diadumen in dem der Jüngling mit Weichlichkeit, der Doryphorus, in dem der Kna mit Männlichkeit gebildet war, molliter juvenis, viriliter puer, wie ein anderer, der ſich in der Paläſtra reinigt, und ein anderer, der z Spiel reizt, Knaben, die mit Würfeln ſpielen „quo opere nullum abs lutius plerique judicant," dazu Götterſtatuen, Mercurius, Herkul Das Alles in der anmuthigſten Verſchiedenartigkeit, welche theils die Sch derungen theils die Nachbildungen in alten Kunſtwerken ahnen laſſen, ze offenbar, daß der Mannigfaltigkeit ſeiner Mittel die Vollendung ſein Werke nicht nachſtand. Wie aber ſtimmt nun zu dieſem in ſich klaren u abgeſchloſſenen Bilde eines vollendeten Künſtlers, was Plinius aus Va meldet: quadrata tamen ea esse et paene ad unum exemplu worin Einförmigkeit und Schwerfälligkeit zugleich von ihnen ausgeſ wird? Will man dieſes, wie denn die Kunſtgeſchichten nicht umhin könn es zu thun, mit dem andern vereinigen, ſo gut es eben geht, und annehm daß bey aller Vollendung doch eine gewiſſe Schwerfälligkeit, und bey al Schönheit der Verhältniſſe doch eine gewiſſe Gleichförmigkeit darin gewe ſey; kann man ſich entſchließen, mit unſern hinſchlummernden Technolog ſchwerfällige und gleichförmige Bilder für die ſchönſten von allen an Ku τῇ τέχνῃ κάλλιστα πάντων zu halten, auch zu reimen, wie Lyſippus,

Verschiedenheit hat sich auch darinn erhalten, daß Sikyon und

in den gefälligsten Formen vollendeter Jugendgestalten groß war, ein Bild, dem diese Eigenschaften nicht inwohnten, zum Lehrer nehmen, wie man endlich sagen konnte, durch ein solches habe Polykletus die Kunst selbst gemacht, so geräth man durch das Weitere bey Plinius in noch größere Verlegenheit: Proprium ejus est, ut uno crure insisterent signa excogitasse. d. i. es ist sein Eigen (gehört ihm als Erfindung), ausgedacht zu haben, daß die Bildsäulen auf Einem Fuße standen. Es ist, wie man sieht, von Bildsäulen in ruhiger Stellung, nicht in Bewegung, die Rede. Die Musen, welche aus Athen nach Venedig gebracht wurden, stehen noch auf beyden Füßen, nämlich gleichmäßig in gerader Stellung, so daß das Gleichgewicht in der Mitte liegt. Der Apollo Musagetes in München, ein großartiges und erhabenes Bild, ruht bereits auf Einem Fuße, der andere ist zurückgestellt, und gleichwohl rückt ihn sein Styl über die Arbeiten des Phidias hinaus. Zwischen beyden im Uebrigen einander ähnlichen Werken liegt die Erfindung, welche hier erwähnt wird, ut uno crure insisterent signa, in der Mitte. Offenbar muß diese Erfindung aller freyen Bewegung der Kunst zum Schönen und Mannigfaltigen, wie sie in den Werken der großen Meister Pythagoras, Ageladas, Myron und Onatas sich ankündigte, vorangegangen seyn und sie eingeleitet haben, des Phidias nicht zu erwähnen. Denn wie wäre nur möglich zu denken, daß die hochgefeyerten Werke dieser Meister jene Steifheit und Gleichförmigkeit der gleichmäßig auf beyde Füße gestellten Bildsäulen gehabt hätten? Dadurch aber weicht Polykletus, der ein Schüler des Ageladas gewesen seyn soll, über diesen seinen angeblichen Lehrer und die andern genannten Künstler in der Zeit zurück, und bricht die Bahn, auf welcher sie ihm gefolgt sind. „Aber ist die Meldung nicht so gemeint, daß eben jenes uno crure insistere von einer besondern Zierlichkeit zu verstehen sey, daß er diese Erfindung Anderer nur mit größerem Glücke angewandt?"

So müssen freylich diejenigen urtheilen, welche an Verbindung widerstrebender Nachrichten statt an Sonderung des sich Ausschließenden arbeiten, und in diesem Gebiet der Untersuchungen bey Ausübung der Kunst, welche sie bekennen, das Gegentheil desjenigen thun, wovon sie den Namen hat, denn sie ist von Theilen, Urtheilen, κρίνεσθαι, benannt. Die unmittelbare Folge dieses Fehlers ist, daß man der Urkunde Gewalt anthun muß, welche klar und deutlich die Sache als sein, des Polykletus, Eigenthum bezeichnet, und sagt, daß er sie ausgedacht, nicht daß er sie verbessert habe. Damit stimmt auch vollkommen überein, daß sein Name in einer Reihe jener alten Künstler voran steht, gegenüber dem Phokier Telephanes, welcher für Darius und Xerres gearbeitet: miris laudibus celebrant et Telephanem Phoceum, ignotum alias .... alioquin suffragiis ipsorum aequatur Polycleto, Myroni, Py-

Argos als Vaterland des Polykletus genannt werden. Der jüngere

thagorae, worauf angeführt wird, sein Ruhm sey nach einigen verdunkelt worden, quoniam se regum Xerxis atque Darii officiis dedicerit. Plinius a. a. O. §. 10.

Steht hier der Name des Polykletus zufällig voran? Es ist an sich möglich; aber ging von ihm die freyere und belebtere Stellung der Bildsäulen aus, so gebührt ihm der Platz vor den folgenden nach dem Rechte. Was aber entscheidender sich darstellt, ist die Beyziehung des Telephanes, welcher der Regierung des Darius anheim fällt, also der Zeit der ersten Altmeister griechischer Plastik, neben dem nun die drey Andern als desselben Charakters parallel auftreten. Wie nun, darf man fragen, ist es denkbar, daß derselbe Meister im Zeitalter des Darius unter den Alten auftritt, und in gewisser Hinsicht als ihr Anführer und Wegweiser mit der ihm als Eigenthum zukommenden Erfindung, welche die uralte Einförmigkeit ruhig und gerade aufgestellter Bildsäulen aufhob, und dann wieder im Zeitalter des peloponnesischen Krieges lebt, um nach Phidias Bilder zu machen, die an Kunst allen andern als die schönsten vorangehen, und jene Wunderwerke vollendeter Verhältnisse und schönster Mannigfaltigkeit? Ist es auch nur möglich, daß derselbe Künstler alle diese Stufen von der Einförmigkeit steifer Stellungen bis zu jener unerreichbaren Musterhaftigkeit durchlaufen? Und was bleibt dann für die andern übrig, für Ageladas, Myron, Onatas und Phidias, wenn man so die ganze Entwickelung der Kunst in ihm untergebracht hat?

Dabey ist die chronologische Schwierigkeit noch gar nicht in Anschlag gekommen, die eben so unübersteiglich, wie die dargelegte Annahme widersinnig ist. Setzt man den Polykletus mit der ihm eigenen Erfindung jenen Altmeistern und deren frühesten Werken, wie man muß, wenigstens gleich, und bringt ihn bis zur argivischen Hera herab, so umfaßt seine Thätigkeit von Ol. 65 bis 90 fünf und zwanzig Olympiaden, oder ein Jahrhundert. Indeß bey der Sucht moderner Technologen, das Mißhellige zu mischen, die man füglich als *Αναχρασία* bezeichnen kann, werden auch in Zukunft diejenigen nicht fehlen, welche an diesem Jahrhundert zum Wenigsten am Kopfe soviel abschneiden und abdingen, bis der Trumm ihrer Berechnung sich fügt. Diesen aber geben wir noch ein anderes Problem auf. Plinius a. a. O. §. 3 sagt von Myron: Primus hic multiplicasse varietatem videtur, numerosior in arte quam Polycletus, et in symmetria diligentior. Dieß Alles paßt vollkommen auf Polykletus, dessen Erfindung es war, ut uno crure signa insisterent, dessen Werke quadrata et paene ad unum exemplum waren. Dieser hebt die Steifheit gleichmäßiger Stellung auf; und verfährt er, wie nicht zu zweifeln, im Geiste der alten Kunst, deren Entwickelung nichts übereilt und jede Neuerung mit Besonnenheit und Maaß einführt, so verließ er zwar die Steifheit, blieb aber von der spätern Freyheit und Mannigfaltigkeit noch entfernt.

So

gere aus Argos machte Bildsäulen, die an Kunst allen andern vor-

(63.)

So waren seine Bildsäulen von der Beschaffenheit, welche Varro, offenbar aus griechischen Quellen die Kunsturtheile schöpfend, angibt, und haben für die größere Eurhythmie und Symmetrie des Myron die Bahn gebrochen. So gut aber hier Alles zusammenhängt und stimmt, so unmöglich ist Vereinbarung, wenn hier Polykletus beygezogen wird, der im Kanon der äußersten feinen Verhältnisse die Kunst im Kunstwerke selber darstellte. Kann dieser an Eurhythmie von Myron übertroffen werden, und, was noch mehr sagen will, an Symmetrie? Wie ist es möglich, sich denselben Künstler zu denken, der die schönste aller Bildsäulen machte, und von einem Andern am Numerus der Bildsäulen übertroffen wird? Dessen im Kanon dargestellte Verhältnisse den Spätern als Gesetz dienen, und dessen Symmetrie ein Anderer noch veredeln kann? Kann ein Werk zugleich symmetrisch vollkommen und symmetrisch unvollkommen seyn? Aus diesem Labyrinth chronologischer und technologischer Widersprüche suchte ich in der ersten Ausg. Anm. 143 Ausgang durch Aenderung der Stelle: is (näml. Polycletus st. et) symmetria diligentior; doch dieß bleibt immer in solchen Fällen ein Verfahren der Verzweifelung, zu der, wie nun die Sache liegt, kein Grund vorhanden ist. Den Faden zum Ausgange aus ihm gibt Plinius selbst an die Hand, indem er einen sikyonischen Polykletus nennt, und uns dadurch berechtigt, unter die getrennten Namen der beyden ältern Polyklete zu vertheilen, was nach Aussage der Urkunden über den gemeinsamen Namen von Varro, von Strabo u. A. zwey Männern verschiedener Zeitalter angehört. Der ältere demnach, Sikonier und ungefähr gleichzeitig mit dem ältern Kanachus, welchen eine gleiche Dyskrasia mit dem jüngern dieses Namens vermengt hatte, vorangehend dem Myron, Pythagoras, löset die gerade und steife Stellung ruhig stehender Bildsäulen auf, doch bleiben sie noch einförmig und wie nach Einem Muster; Myron gibt ihnen mehr Mannigfaltigkeit und Symmetrie. Der jüngere, Argiver, aus der Schule des Ageladas, überwindet an Kunst und Schönheit die torentischen Arbeiten des Phidias und liefert jene durch Jugendlichkeit und Schönheit der Verhältnisse bewunderungswürdigen Musterbilder des Diadumenos, des Doryphoros, den Kanon, welcher den Spätern Gesetz wurde, und in den Knöcheispielern, nach dem Urtheil der Meisten das vollkommenste Werk der ganzen Plastik. Der Sikyonier steht am Anfange, der Argiver am Schlusse der zur Vollendung eilenden Kunst, jener im Zeitalter des Darius, dieser des peloponnesischen Krieges, zwischen ihnen in der Mitte das Zeitalter des Onatas, des Myron, des Ageladas, des Phidias, doch so, daß der ältere in den Anfang, der jüngere in das Ende dieser Zeit hineinreichet, und beyde sich vielleicht in ihrer Mitte näher kommen oder berühren. Wie aber soll man sich verhalten bey der Austheilung der unter ihrem Namen vereinigten Werke? Die Antwort hierauf liegt im Vorhergehenden. Nicht mehr, wie von mir früher geschehen, darf

angingen. Wie seine Amazone zu Ephesus über die des Phidias

gedacht werden an Scheidung jener durch Anmuth und Vollendung bewunderungswürdigen Werke; sie gehören sämmtlich dem jüngern, da offenbar keines der namentlich erwähnten den von Varro angegebenen Charakter getragen hat, welchen wir als den Werken des ältern angehörig bezeichnet haben. Die Werke des Sikyoniers nachzuweisen, ist, da über ihn die Alten nicht in das Einzelne eingehen, unmöglich, und nur das Urtheil derjenigen, welche sie noch vor Augen hatten, und genau verzeichneten, was jeder alte Meister zum Frommen der Kunst beygetragen, ist uns durch Varro überliefert worden. Ist aber den beyden Polykleten dasselbe begegnet, was den beyden Kanachus, daß ihre Namen und ihr Verdienst verwischt wurden, so darf es uns nicht Wunder nehmen, wenn Plinius Alles, was er von den Polykleten berichtet, geurtheilt, getadelt und gelobt fand, in bunter Verwirrung durcheinander stellt. Ist hier etwas zu verwundern, so wird es nur die der seinigen gleiche Gedankenlosigkeit seyn, mit welcher man es bis jetzo durcheinander gelassen, desgleichen der Mangel an Urtheil, der den Bestrebungen derjenigen zu Grunde liegt, die fortdauernd daran arbeiten, das Unvereinbare beysammen zu halten, damit keiner Schaden erleide, was man seit einem halben Jahrhunderte für das archäologische Gemeinwesen ausgegeben und gehalten hat.

Am Schlusse dieser meist chronologischen Erörterungen können wir nicht umhin, noch einen Blick auf die Scheidungen zu werfen, durch welche wir den verworrenen Knäuel der Entwickelungsperiode der griechischen Kunst zu lösen gesucht haben. Die von Schorn begonnene, von mir weiter begründete Scheidung der beyden Kanachus, die einzige, welche auf Conjectur beruht, ist wohl als angenommen und durchgegangen zu betrachten. Demnächst folgt die Trennung des Kallon in den Aegineten und Eleer, auf bestimmten Zeugnissen beruhend, und soviel mir bekannt, auch überall angenommen, außer von den Sorglosen im Lande. Die Getrennthaltung des doppelten Agelabas, des Sikyoniers und Argivers, auf des Amasäus noch unbestrittener Autorität gestützt, hat Anstand gefunden wegen des chronologischen Urtheils, welches Pausanias mit dem Schüler des Sikyoniers Ageladas verknüpft. Dieser Anstand wird nun wohl gehoben seyn, nachdem die Gebrechlichkeit jener chronologischen Angabe offengelegt ist. In vierter Reihe kommt die ebenfalls urkundliche Scheidung der beyden Theodorus aus Samos und nun zuletzt die Scheidung des Polykletus wieder in den Sikyonier und Argiver, welche hauptsächlich deßhalb Widerspruch erregt hat, weil beyde ungefähr von gleichem Ruhme, von gleicher Art und gleicher Zeit sollten gewesen seyn. Doch ist diesem Einwande nun vorgebeugt, und nur wer auf die Getrennthaltung dieser fünf Namen des Kanachus, des Kallon, des Agelabas, des Theodorus und Polykletus eine Geschichte dieser wichtigen Kunstepoche baut, wird ihr einen haltbaren Grund zu legen im Stande seyn. (1828.)

den Preis gewann, [138]) so wird noch von Strabo seine Hera von Argos den ähnlichen Werken desselben Meisters, ja selbst dem Zeus zu Olympia an Kunst vorgezogen. Ihm gehört der Ruhm, die schönsten Verhältnisse und das höchste Ebenmaaß in seine Bildsäulen gebracht und durch Lehre und Beyspiel die vollendete Kunst auf ihrer Höhe befestiget zu haben. [139]) Der ältere aus Sikyon, neben Myron und Pythagoras genannt, hob zuerst die gerade Stellung der alten Standbilder auf und ließ seine Gestalten auf dem Einen Fuße ruhen. Von ihm wird demnach gelten, was Varro berichtet, sie seyen von einförmiger Breite und wie nach Einem Muster, und was Plinius vom Myron meldet, daß er den Polykletus in der Symmetrie übertroffen habe; doch kann sehr wohl auf den jüngern und berühmtern aus Argos, dessen Gestalten fast alle durch Jugendlichkeit eben so wie durch vollendete Feinheit erfreuten,

(63. 64.)

[138]) Plinius H. N. 34. c. 8. S. 19. zu Anf. Venere autem et in certamen laudatissimi, quamquam diversis aetatibus geniti, quoniam fecerant Amazonas: quae cum in templo Ephesiae Dianae dicarentur, placuit eligi probatissimum, ipsorum artificum, qui praesentes erant, judicio, cum apparuit eam esse, quam omnes secundam a sua quisque judicasset. Haec est Polycleti, proxima ab ea Phidiae, tertia Ctesilai, quarta Cydonis, quinta Phradmonis; doch scheint hier nur Sage, nicht Geschichte zu seyn. Abgesehen davon, daß Künstler verschiedener Zeitalter, diversis aetatibus geniti, leibhaft zusammenkommen, was Plinius naiv genug mit einem quamquam einleitet, so ist auch die ganze Erzählung, wie man es angefangen, die beste Amazone durch die Künstler selbst bestimmen zu lassen, eine reine Wiederholung der Weise, wie die Griechen nach der Schlacht bey Salamis durch die Anführer selbst bestimmen ließen, wer von ihnen den Preis des Tages verdient habe, ihr entsprechend nicht nur in der Art der Anordnung, was an sich wenig bedeuten würde, sondern auch in der Art, wie alle Bewerbenden sich selbst den ersten, dann einem andern, und zwar alle demselben, den zweyten Preis zuerkennen. Vergleich Herodot. 8, 123 und das. Valcken. S. 677.

[139]) Plinius H. N. 34. c. 8. S. 19. §. 2. Fecit et quem Canona artifices vocant, lineamenta artis ex eo petentes, velut a lege quadam: solusque hominum artem ipse fecisse artis opere judicatur. Vergleiche hierüber Böttiger a. a. O. S. 118.

bezogen werden, was Quintilian ſagt, er habe nichts gewagt über glatte Wangen hinaus. [140])

Myron ging aus derſelben Werkſtätte von Argos hervor. Er war aus Eleutherä, [141]) wird aber von Pauſanias, weil ſeine Heimath ein Theil des attiſchen Staates geworden war, ein Athenäer genannt. Den Zögling der alten Kunſtſchule zeigt das Ur-

[140]) Plinius a. a. O. Proprium ejusdem, ut uno erure insisterent signa, excogitasse; quadrata tamen ea esse tradit Varro et paene ad unum exemplum. Hier iſt quadratum offenbar aus dem Griechiſchen τετράγωνον überſetzt, und aus dieſem zu erklären. Τετράγωνος war der Hermes, ein Kopf auf einer viereckigten Säule, der ἱερὸς τύπος dieſes Gottes, vergl. Kuhn zu Pauſ. S. 361, und ſolche Arbeit nennt Thukydides τετράγωνος ἐργασία. B. 6. K. 27. Uebergetragen auf Bildſäulen wird es demnach von ſolchen zu verſtehen ſeyn, die nicht wie z. B. der Apollo von Belvedere oder die mediceiſche Venus von der geraden Stellung der Hermen ausweichen, ſondern ſich mehr darin halten. —

Quintilian 12. c. 10: Diligentia ac decor in Polyeleto supra ceteros; cui quamquam a plerisque tribuitur palma, tamen, ne nihil detrahatur, deesse pondus putant. Nam ut humanae formae addiderit supra verum, ita non explesse deorum auctoritatem videtur. Quin aetatem quoque gravem dicitur refugisse, nihil ausus ultra leves genas.

[141]) Plin. a. a. O. S. 19. Myron Eleutheris natus, Ageladae discipulus. Dahin weiſet auch die Nachſicht aus des Polemo Werk von der Burg zu Athen bey Athenäus über Lycius, des Myron Sohn und Schüler B. 11, S. 488 D. ἦν δὲ οὗτος τὸ γένος Βοιώτιος ἐξ Ἐλευθερῶν υἱὸς Μύρωνος τοῦ ἀνδριαντοποιοῦ, ὡς Πολέμων φησὶν ἐν πρώτῳ Ἀκροπόλεως. Den Myron, als den Vater des Lycius, kennt auch Pauſanias. Er nennt ihn ohne Beyſatz in einer ſichern Stelle Pauſ. 5, 22. §. 2. ταῦτά ἐστιν ἔργα μὲν Λυκίου τοῦ Μύρωνος, und in einer leicht verdorbenen Pauſ. 1, 25. §. 8. Καὶ ἄλλα ἐν τῇ Ἀθηναίων ἀκροπόλει θεασάμενος οἶδα. Λύκιον τοῦ Μύρωνος χαλκοῦν παῖδα, ὃς τὸ περιῤῥαντήριον ἔχει, καὶ Μύρωνος Περσέα, wo offenbar mit Clavier Λυκίου τοῦ Μύρωνος, als von Λύκιος ὁ Μύρωνος, zu leſen iſt. Eben ſo nennt er ihn ohne Beyſatz, Pauſ. 9, 30. §. 1. und Pauſ. 6, 13. §. 1, als Urheber der Bildſäule des Lakedäm. Chionis, welcher Ol. 30 zum dritten Male geſiegt hatte. Pauſanias ereifert ſich dort umſonſt gegen die Thorheit derjenigen, welche die Bildſäule für Chionis hielten, da Myron ſie gemacht. Denn ſo gut die Lakedämonier dieſen ihren berühmten Mitbürger, wie der Perieget ſelbſt bemerkt,

theil über seine Werke, das Plinius aufbewahrt hat:[142]) „Nur die Körper habe er mit Sorgfalt ausgeführt, die Empfindungen des Gemüthes aber nicht ausgedrückt, auch das Haar nicht besser gemacht, als es im rohen Alterthume sey festgesetzt worden." Desgleichen steht bey Cicero und Quintilian Myron in der Reihe jener Künstler, deren Werke noch nicht ganz frey von der Härte früherer Zeiten geachtet wurden. Wie aber in einigen Punkten an der alten Satzung festhaltend, erweiterte er in andern die Freyheit der Kunst, und führte sie nach dem Bessern. Er vervielfältigte, wie Plinius || ebendaselbst berichtet, zuerst den Wechsel, oder gab seinen Bildsäulen grössere Mannigfaltigkeit und Freyheit in Stellung und Handlung, und war rhythmischer, von grösserer Lebendigkeit und Fülle[143]) in der Kunst, als Polykletus, auch in

(64. 65.)

später durch Aufstellung einer Säule, welche seine Siege verkündigte, ehrten, konnten sie auch später durch Myron sein Bild giessen lassen, was wahrscheinlich zu derselben Zeit geschah. Doch nennt Pausanias in zwey andern Stellen 6, 8. §. 3 und 6, 2. §. 1 ihn einen Athenäer. Ist hier ein Anderer als der Böotier aus Eleutherä? Diese Stadt lag von Athen aus diesseits des Kithäron zwischen Attika und dem Gebiet von Platäa. || Sie hatte sich früher mit Athen verbunden, um der Staatsrechte dieser Stadt theilhaftig zu werden und aus Haß gegen die Thebäer, Paus. 1, 38. §. 1. Daß eine völlige Einverleibung in den attischen Staat erfolgte, zeigt der Umstand, daß der Schutzgott der Eleuthereer, ein altes Schnitzbild des Bacchus, nach Athen war versetzt worden, um dort als der eleuthereische verehrt zu werden, und man in seinem alten Sitze nur eine Kopie des Urbildes zurückbehielt. Ein Einwohner von Eleutherä konnte demnach so gut wie einer von Marathon, Eleusis u. a. ein Athenäer heißen.

142) Plin. H. N. 34. c. 8. S. 19. §. 3. et ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse, capillum et pubem quoque non emendatius fecisse quam rudis antiquitas instituisset. Vergl. Quintilian 12. c. 10. und Cicero de claris oratt. c. 18. §. 70.

143) Plin. a. a. O. Primus hic multiplicasse varietatem videtur, numerosior in arte quam Polycletus, et (l. Polycletus: is. 1819) symmetria diligentior. Hier ist numerosus offenbar aus εὔρυθμος. und von Bezeichnung der Rede auf die Kunstwerke übergetragen. Wie in der Rede schöner Rhythmus in sorgfältiger Verbindung der Sylben zu Rei-

den Formen des Antlitzes, ungeachtet ihnen Ausdruck der Empfindungen mangelte, von solcher Vortrefflichkeit, daß das Haupt des Myron, wie die Brust des Polykletus und die Arme der Praxiteles, als Muster der Vollkommenheit genannt wurde. [144]) Den ältern Künstlern schließt er sich durch sein Holzbild der Hekate im Tempel dieser Göttinn auf Aegina an. [145]) Neben Phidias und Polyklet steht er als Meister eherner Kolosse und in großer Eigenthümlichkeit als Urheber sehr künstlicher Stellungen, einer an Begeisterung gränzenden Belebtheit der Gestalten, und selbst auch als Bildner der thierischen Natur. Nicht zufrieden, einzelne Standbilder von kolossaler Größe zu gießen, vereinigte er ihrer zu Samos dreye auf derselben Basis zu einer Gruppe. [146]) Sein Diskobolus in gebogener Stellung war als das Aeußerste, was die Kunst in kühner Wendung der Gestalt wagen konnte, berühmt, [147]) und auf den Lippen des Ladas, des schnellsten Läufers, der je zu Olympia um den Preis gerungen, schwebte, wie der Künstler ihn heranfliegend gebildet hatte, gleichsam im letzten Hauche die Seele,

(65.)

hen, in verständiger Mischung des Langen und Kurzen, Starken und Weichen und in dem sich daraus entwickelnden freyen Schwung und Fall der Rede gesehen wird, und die rege Belebtheit, Mannigfaltigkeit und wohlgeordnete Fülle der Form bezeichnet, so werden an den Kunstwerken dieselben Vorzüge ebenfalls als schöner Rhythmus können bezeichnet werden. Vergl. über solche Uebertragungen griechischer Begriffe bey Plinius die trefflichen Bemerkungen von A. Lange S. 44 und 45. Anmerk. 35.

144) So wenigstens scheinen sich die beyden Meldungen über die Köpfe des Myron bey Plinius und beym Auctor. Rhet. ad Herenn. 4, 6. vereinigen zu lassen.

145) Paus. 2, 30. §. 2.

146) Der Zeus, die Athene und Herakles, nach Strabo B. 14. S. 944. B. C.

147) Quintil. 2, 13. Eine vortreffliche und zwar die einzige auf uns gekommene bronzene Kopie desselben, etwa von zwey Fuß, besitzt unser Antiquarium. Die Figur saß unerkannt, und, wie natürlich, in wunderlicher Stellung auf einer modernen Unterlage, als Herr Hofr. Hirt sie sah und augenblicklich für das erkannte, was sie ist.

die ihm entwich, nachdem er den Sieg gewonnen hatte. [148]) Sein bronzenes Bild einer Kuh, ein Wunder an Wahrheit und lebendiger Nachbildung der Natur, [149]) ist in sechs und dreyßig Epigrammen der Anthologie besungen worden; und nicht geringer als so vorzügliche Werke wurden seine halberhobenen Arbeiten auf silbernen Geräthen geachtet. Doch war Alles, was wir genannt haben, noch nicht die Krone seiner Kunstfertigkeit. Pausanias bezeichnet als die sehenswürdigsten seiner Werke einen Erechtheus zu Athen und einen aufrechtstehenden Bacchus, den Sylla aus Orchomenus entführt und auf den Helikon geweihet hatte. [150])

Pythagoras aus Rhegium wird von Pausanias „wenn irgend ein anderer ausgezeichnet im Erzguß" und seine Bildsäule des Euthymus ganz vorzüglich der Betrachtung werth genannt. [151]) Euthymus siegte zum Drittenmal in der 77. Olympiade, und auf dasselbe Alter deutet auch hin, daß er die Bildsäule des Astylus aus Kroton goß, welcher, dem Hiero zu gefallen, sich in zwey Olympiaden, wo er siegte, als Syrakusier ausrufen ließ. [152]) Doch müssen dieses seine späteren Jahre seyn, und der

148) Brunck. Analect. T. III. p. 218. n. 313.

149) Plin. H. N. 34. c. 8. S. 19. §. 3.

150) Paus. 6, 30. §. 1. Vollständige Aufzählung der Werke dieses und der folgenden Künstler und Nachweisungen darüber gestattet hier der Raum nicht. Auch sind sie in den erwähnten Werken von Böttiger, Mayer (zu Winckelmann) und Schorn bereits gegeben.

151) Paus. 6, 4. §. 2. εἰπερ τις καὶ ἄλλος ἀγαθὸς τὰ ἐς πλαστικήν. — Vergl. Paus. 6, 6. §. 2.

152) Ebend. 6, 13. §. 1. Also zur Zeit, da Hiero König war, zwischen Ol. 76 und Ol. 78. Wenn Plinius ihn a. a. O. S. 19. in die bunte Reihe der Künstlernamen unter Ol. 87 setzt: Et deinde Olympiade LXXXVII. Ageladas, Callon, Polycletus, Phradmon, || Gorgias, Laeon, Myron, Pythagoras, Scopas, Parelius (die Polling. Handschrift hat Perelius, l. Perileus), so ist das nach den Ausführungen der frühern Anmerkungen zu beurtheilen, welche die Beschaffenheit dieser Liste zu würdigen hinlänglichen Stoff geben; Ageladas steht hier, weil der Sikyonier statt des Argivers aufgegriffen wurde, den Plinius überall meint, Kallon ist der Eleer, Polyklet der Argiver, nicht der Sikyonier, den jedoch Pli-

Anfang ſeiner künſtleriſchen Vortrefflichkeit muß an die 70. Ol. vor den Ruhm des Phidias, Polykletus, Myron und Onatas hinaufreichen, wenn von ihm gelten ſoll, was berichtet wird, daß er zuerſt um Rhythmus und Symmetrie bemüht geweſen ſey, alſo die alten Satzungen || hierüber verlaſſen und vollkommnere zu finden geſucht, daß er zuerſt Nerven und Adern ausgedrückt und das Haar ſorgfältiger behandelt habe. [153]) Seine Werke ſtanden

(66.)

nius wieder überall im Sinne hat, Myron und Pythagoras reihen ſich daran, weil Plinius ihre Namen neben dem Polykletus gefunden und nach der Verwechſelung von dieſem mit ihm verſetzt hatte. Scopas iſt wahrſcheinlich ſtatt Onatas darin, und dieſer, als Zeitgenoſſe der vorigen, ihnen angereiht, endlich Perilaus, als Zeitgenoſſe des Ageladas, dem er in der argen Verwechſelung und Vermiſchung dieſer Stelle aus Ol. 66 nach Ol. 87 gefolgt iſt.

[153]) Diogenes Laert. Vit. Pythag. XXV. *οἱ δὲ καὶ ἄλλον, ἀνδριαντοποιὸν Ῥηγῖνον γεγονέναι φασὶ Πυθαγόραν, πρῶτον δοκοῦντα ῥυθμοῦ καὶ συμμετρίας ἐστοχάσθαι, καὶ ἄλλον ἀνδριαντοποιὸν Σάμιον.* — Hic primus nervos et venas expressit capillumque diligentius etc. Plinius a. a. O. §. 5.

Von dem Samier Pythagoras ſpricht auch Plinius a. a. O. §. 5. Einen dritten aus der Stadt der Leontiner in Sicilien hat Harduin in den Plinius gebracht a. a. O. §. 4. Vicit eum (Myronem) Pythagoras Rheginus ex Italia pancratiaste Delphis posito. Eundem vicit et Leontius, qui fecit stadiodromon Astylon. Statt des Leontius, wie kein uns bekannter Künſtler heißt, lieſt Harduin Leontinus, nämlich Pythagoras, dann aber hätte der Leontiner den Aſtylus gemacht, während Pauſanias, welcher nur einen Bildgießer dieſes Namens, den Rheginer kennt, ihn dieſem beygelegt, Pauſ. 6, 13. §. 1. Daraus iſt klar, daß Harduin unrichtig verbeſſert, und Büſching in der Geſchichte der zeichnenden Künſte S. 70. ſich umſonſt bemüht hat, den Leontius bey Namen zu erhalten. Schon Heyne ſah, daß die Stelle aus Pauſ. 6, 4. §. 2. herzuſtellen iſt. Dort erwähnt Pauſanias eines Meſſeniers Leontiscus, der ſeine Gegner im Ringkampf dadurch beſiegte, daß er ihnen die Finger zerbrach. *Τὸν δὲ ἀνδριάντα Πυθαγόρας ἐποίησεν ὁ Ῥηγῖνος, εἴπερ τις καὶ ἄλλος ἀγαθὸς τὰ ἐς πλαστικήν.* Heyne ändert hiernach Et Leontiscum fecit et Stadiodromon Astylon; doch da Pauſanias ein ſo großes Lob an die Erwähnung der Bildſäule des Lontiscus knüpft, ſo iſt keine Frage, daß mit ihr Pythagoras wohl gegen Myron in die Schranken treten und das Eundem vicit des Plinius Statt haben konnte. Die Pollinger Handſchrift lieſt Delphis positum. Eundem vicit et Leontinus

zum Theil als Weihgeschenke zu Olympia, [154]) theils in andern Städten zerstreut, darunter auch zu Syrakus ein Lahmer, wahrscheinlich Philoktet, „dessen Schmerz von der Wunde," sagt Plinius, „auch die Beschauer zu fühlen glaubten." [155])

Umgeben von allen diesen bisher bezeichneten, durch schöpferischen Geist und bewundernswürdige Werke hervorragenden Männern, den großen Meistern der zur Vollendung reifenden Kunst, schreitet seit dem Anfange der persischen Kriege Phidias auf gleicher Bahn einher, wahrscheinlich der Jüngste unter ihnen, und im Wettkampfe um den hartbestrittenen Vorzug nicht immer sieg-

(66. 67.)

cum fecit et stadia aromon, astylon, woraus offenbar, daß Plinius schrieb: Eundem vicit et Leontiseo. Fecit et Stadiodromon Astylon sqq. (1819.) Was Sillig C. A. v. Pythag. S. 401 dagegen vorbringt: si Pythagoras Myronem bis vicisset Plinius hoc certe multo majore verborum ornatu praedicasset, ist von keinem Belang, ein Einfall aus der Classe der Sardi venales, weil nicht abzusehen, warum, wenn Pythagoras außer einem Pankratiasten noch einen Läufer besser machte denn Myron, dieser ganz zufällige Umstand den Plinius gewiß bewogen hätte, es mit einem viel größeren Schmuck der Worte zu preisen. Weil übrigens auch seine Handschriften cum nach dem verdorbenen Leontinus haben, nimmt er Leontiscum als ächt an, muß darum Eodem vicit in idem fecit verändern. Das ist nun das zweyte Argument gegen die oben gegebene Anordnung: Codicum scriptura ad alia nos ducit; dazu ist die Wiederholung des fecit in Idem fecit et Leontiscum, fecit et Stadiodromon Astylon, so hart, daß sie selber der Styl des Plinius, der doch mittelmäßig genug ist, nicht zuläßt. Wie aber kann der Umstand, daß hier cum in co verändert werden muß, Bedenken erregen, da nichts gemeiner ist als die Verwechselung von eum, eon und co, eum und eo, und eben in unserer Stelle auch die Msc. eundem und eodem liefern. (1828) Es ist nur noch die Frage, wie man sich jenes Besiegen zu denken habe. Ich habe an einem andern Ort nachgewiesen, daß zur Feyer der Sieger in den heiligen Spielen Wettkämpfe der Dichter angestellt wurden, so daß der beste vom Chor aufgeführte Gesang den Preis erhielt. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß in einzelnen Fällen ein ähnlicher Wettkampf auch für die Meister der bildenden Kunst eröffnet || wurde, wo es galt, wer das begehrte Werk am besten ausführte. In solchem konnte Pythagoras den Myron wiederholt besiegt haben.

[154]) Paus. 6, 4. §. 2. — 6, 6. §. 1. §. 2. — 6, 13. §. 1. §. 4.

[155]) Plinius a. a. O. Syracusis autem claudicantem, cujus ulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur.

reich, bis er, durch die Gunst der Umstände und die große Zeit seiner Heimath nicht weniger, als durch lange Uebung eines schöpferischen Geistes emporgetragen, im höheren Alter dahin gelangte, sich selbst in kolossaler Größe über die Genossen seiner Kunst aufzurichten, und durch Bildung idealer Gestalten und jenes erhabensten und größten Werkes der griechischen Kunst, des Zeus zu Olympia, sich auf eine Höhe zu schwingen, wo mit ihm „Niemand wetteifert," [156]) und die vollendete Kunst die Heiligkeit und Majestät der in ihren Werken verherrlichten Götter zu erhöhen schien.

Indem wir nach Angabe der Zeit und Bezeichnung der Schulen und Meister, durch welche der symbolisch-heilige Styl der Urzeit in den schönen und erhabenen umgebildet wurde, dieser Umbildung selbst näher treten, um die Art und die Ursachen derselben darzulegen, wird es nöthig seyn, vor Allem der Stoffe und Mittel im Zusammenhange zu gedenken, welche der Kunst zu Gebote standen, dann nachzuweisen, auf welche Gegenstände sie ursprünglich beschränkt war, und wie der Kreis ihrer Darstellungen allmählig erweitert, dadurch aber ihrer Entwickelung die Bahn geöffnet wurde.

Die ältesten Götterbilder in Griechenland waren sämmtlich aus Holz, meist aus den edlern und härtern Holzarten gearbeitet, [157]) und Schnitzbilder blieben neben den spätern Bildsäulen aus andern Stoffen im Laufe der ganzen Zeit, von welcher wir sprachen, im Gebrauch. Sie wurden gegen die Vermoderung mit Salben bestrichen, deren Bereitung Pausanias beschreibt, zu größerem Schmucke bemahlt und zum Theil mit Gewändern aus Tuch und

156) Phidias praeter Jovem Olympium „quem nemo aemulatur," fecit et ex ebore aeque Minervam etc. Plin. a. a. O. S. 19. zu Anf. — Cujus (Jovis Olympii) pulchritudo adjecisse aliquid etiam receptae religioni videtur, adeo majestas operis Deum aequavit. Quintilian. 12, c. 10.

157) Vergl. Anmerk. 28. 3. S. 57 zur ersten Abh.

Linnen bekleidet, welche die Frauen zum Weihgeschenk an den Festen webten und die Priester aufbewahrten, um bey feyerlichen Tagen und Aufzügen den Schmuck des Gottes wechseln zu können. [158]) ||

Neben den Holzbildern erscheinen bereits in der ältesten Sage die irdenen aus Thon geformten und im Feuer gehärteten, an denen die Kunst, aus weichen Massen zu bilden, die eigentliche Plastik, Figlina, sich entwickelt hat, welche mit Recht als die Mutter der Gußkunst oder Statuaria betrachtet wurde. Irdene Götterbilder waren jedoch in Griechenland weniger im Gebrauch als in Italien, wo Rom nur solche kannte, bis der Verkehr mit Griechen die andern einführte.

Auch die Bearbeitung der Metalle reicht in die Zeit des fernsten Alterthums, und in die Werkstätte der vorhellenischen Telchinen und Kureten hinaus. Am frühesten wurden sie zu Geräthen verarbeitet: eherne Opferschalen, Becken und Dreyfüße zum Gebrauch des Götterdienstes sind in Griechenland so alt wie die Tempel selbst. Bildsäulen von Metall, Anfangs mit dem Hammer getrieben, beginnen bereits mit den Dädaliden. Das älteste gehämmerte Werk in Griechenland, das Pausanias sah, war ein Zeus von Learchus, welcher für einen Schüler des Dädalus gehalten ward. [159]) Als hierauf gegen den Anfang der Olympiaden in Samos der Erzguß erfunden wurde, breitete die neue Kunst, verschiedene Metalle zu mischen und in Formen zu gießen, sich schnell über Griechenland aus, und fand außer Samos besonders auf Delos, Aegina und zu Sikyon sorgfältige Pflege in berühmten Werkstätten. Bey Weitem der größte Theil der Bildsäulen, besonders die Weihgeschenke, waren aus Erz gegossen, und der Gebrauch des Erzes in der Kunst so allgemein, daß bey Plinius die

158) Vergl. Quatremere Le Jup. Olymp. S. 9 ff.

159) Vergl. Anmerk. 38, II. S. 47 zur ersten Abh.

Gußkunſt allein den Namen der Statuaria oder Bildſäulenkunſt trägt.

Die Bearbeitung des Marmor, die Sculptura oder eigentliche Bildhauerey, iſt in den älteſten Kunſtepochen untergeordnet, und fand wohl die erſte ſorgfältigere Pflege da, als man bey Veredelung der Baukunſt und dem Urſprung marmorner Tempel darauf geführt wurde, auch die zu ihrem Schmuck beſtimmten Bildſäulen, beſonders die der Giebelfelder aus demſelben Stoffe zu arbeiten. Einzelne Werke aus Marmor legt die Kunſtſage zwar den früheſten Zeiten und Meiſtern bey; zu Ruhm aber in Bearbeitung des Marmor gelangten, wie wir ſahen, erſt gegen die 50. Olympiade die Dädaliden aus Kreta und die Künſtler aus Chios. Um die weißen Geſtalten aus Marmor den übrigen Bildſäulen näher zu bringen, wurden ihre Gewande bemahlt und ſie ſelbſt mit Geräthen und Waffen aus Erz ausgerüſtet. Noch zur Zeit des Phidias beſtand dieſer Gebrauch, und die Bildhauerey gelangte erſt nach dem peloponneſiſchen Kriege zu ihrer vollen Selbſtſtändigkeit.

Aber neben den drey bezeichneten Theilen der bildenden Kunſt in Griechenland, der Plaſtik, Statuaria, und Sculptur oder dem Bildformen, Bildgießen und Bildhauen, entwickelte ſich als ein vierter den Griechen || eigenthümlicher die Toreutik an der Ausſchmückung der Holzbilder. Ehrwürdig durch Alterthum und umgeben von dem Vertrauen der gläubigen Menge blieben die Götterſtatuen aus Holz die ganze Zeit der Entwickelung herab fortdauernd ein Hauptgegenſtand, an deſſen Ausſtattung die in ihren Mitteln bereicherte Kunſt ſich unabläſſig verſuchte. Man hatte damit begonnen, halberhobene, aus Holz geſchnitzte Bildwerke theilweiſe mit Elphenbein, dann auch mit Silber und Gold auszulegen. Schon die Homeriſchen Geſänge erwähnen Geräthe mit Silber und dem Schmucke des Elphenbeins, die Spaltung von dieſem und ſelbſt ſeine Färbung mit Purpur. [160])

160) So ſind die Zügel λευκὸ ἐλέφαντι, Il. ε 583, ein Griff am Schlüſſel, Od. φ, 7. Der Spaltung des Elephantenbeins erwähnt Od. ϑ,

Der Seſſel der Penelope, ein Werk des Ikmalios, iſt „gedreht mit Elphenbein und Silber,“ [161]) und auch das mit Bildwerk überzogene Schild des Herakles glänzet von Elphenbein und Gold.[162]) Unter den zu unſerer Kenntniß gekommenen Werken der Kunſt iſt der Kaſten des Kypſelus das älteſte, welches Schnitzbilder zum Theil mit Gold und Silber ausgelegt enthielt. Von den Geräthen und halberhobenen Arbeiten wurde dieſer Schmuck auf die hölzernen Bildſäulen übergetragen und einzelne Glieder derſelben mit Elphenbein überzogen, oder vergoldet, oder aus Marmor angeſetzt. Bald verſchwand das Holz der Bildſäulen ganz dem Anblicke, indem es

404. σ, 196, ſeiner Färbung ὅτε τίς τ' ἐλέφαντα γυνὴ φοίνικι μιήνῃ. Il. δ, 141. Im Hauſe des Menelaus iſt Glanz des Goldes, des Elektron und des Elphenbeins. Od. δ, 73.

161) Τῇ παρὰ μὲν κλισίην πυρὶ κάθεσαν, ἔνθ' ἄρ' ἔφιζεν, Δινωτὴν ἐλέφαντι καὶ ἀργύρῳ ἣν ποτε τέκτων Ποίησ' Ἰκμάλιος Od. τ, 27 vgl. ἄορ παγχάλκεον, ᾧ ἐπὶ κώπῃ Ἀργυρέη, κολεὸν δὲ νεοπρίστου ἐλέφαντος Ἀμφιδεδίνηται. Od. θ, 405 und Ἐκ δὲ τοῦ ἀρχόμενος λέχος ἔξεον, ὅφρ' ἐτέλεσσα Δαιδάλλων χρυσῷ τε καὶ ἀργύρῳ ἠδ' ἐλέφαντι. Od. ψ, 200. Was bey Homer für dieſe Arbeit δινωτὸς, ἀμφιδινεῖσθαι, das iſt für hölzerne mit der Art (πέλεκυς) τεκταίνειν, πελεκᾶν, mit dem Bohrer (τέρετρον) τετραίνειν, und mit dem Hobel τορνοῦσθαι. Vergl. Il. ε, 62. κ, 19. Od. ε, 244. ψ, 198. ε, 250. Dem τετραίνω (Stamm τερ in τέρετρον) iſt gleichſtämmig (τερ, τορ) τορέω und τορεύω, was zwar ſelbſt bey Homer nicht von Kunſtarbeit gebraucht wird, ſondern einfach als durchſtoßen. Il. λ, 236 und Hymn. auf Hermes 119; aber doch das davon gleichfalls ſtammende (τερ, τρε) τρητός in τρητοῖς λεχέεσσι Od. α, 440 und ſonſt oft ſtatt εὐτρήτοις. Daß hierbey an Durchbrechen und Durchbohren der Arbeit zur Einlegung des Schmuckes zu denken ſey, zeigt ἐν δ' ἄρα ἕρματα ἦχεν εὐτρήτοισι λοβοῖσι (den ſchön durchbohrten Ohrläppchen) Il. ξ, 182. Worin aber der Schmuck jener Betten beſtanden, iſt aus Od. ψ, 200 klar, wo Odyſſeus das ſeinige mit Gold, Silber und Elphenbein ausſchmückt. Daher ſind δινωτά und τρητὰ ἔργα als dieſelben, aus Holz oder Metall, aber mit feinen Stoffen, als Gold, Silber und Elphenbein ausgelegte zu betrachten, und wir finden demnach ſchon in Homer für ſolche ein Wort gebraucht, das dem τορεύω, τορεύματα, τορευτικὴ ſtammverwandt iſt, welche Wörter für Arbeiten dieſer Art bey den ſpätern im Gebrauch ſind, wie Quatremere a. a. O. S. 74 ff. mit überwiegenden Gründen bewieſen hat.

162) Heſiod. Ἀσπ. 149. ||

nur als Gerüſt und Kern diente, der ganz mit Elphenbein und Gold überzogen ward. Das ſind die Werke der Toreutik, auffallend für uns wegen ihrer noch durch aufgetragene Farben erhöhten Buntheit und Zuſammenſetzung; aber in höchſter Achtung bey den Griechen, und allen Zeiten ihrer Kunſt angehörig. Das Heräum zu Olympia ſah Pauſanias mit ſolchen toreutiſchen Werken, meiſt aus der Schule der Dädaliden, angefüllt, und die am meiſten bewunderten Koloſſe des Phidias und Polykletus waren Holzbilder mit Gold und Elphenbein überkleidet. [163])

Wie aber die Stoffe und Mittel zur Ausführung von Kunſtwerken, ſo hatten ſich auch die Gegenſtände vermehrt, welche die Kunſt darſtellte. Die Bildſäulen, welche bis gegen die 30. Olympiade herab verfertiget wurden, waren allein die der Götter, der Bedarf neuerbauter oder erweiterter Tempel und heiliger Bezirke. Als Weihgeſchenke aber wurden nicht Bildſäulen, ſondern Dreyfüße, Keſſel, Becken und anderes Geräthe darin aufgeſtellt. So lange die Kunſt auf dieſen Bedarf beſchränkt bleibt, war für ſie der Arbeit wenig, und um ſo weniger eine Möglichkeit, die Schranken des ſymboliſch-heiligen Styles zu durchbrechen, da, im Fall ein neues Götterbild nöthig war, die Religion gebot, die Züge und Beſchaffenheit des alten, durch lange Verehrung geheiligten, zu wiederholen. So war von dem eleuthereiſchen Bacchus bey Vereinigung von Eleutherä mit Athen das Holzbild in die Hauptſtadt abgeführt worden, und der alte Tempel von Eleutherä enthielt || noch, als Pauſanias ihn ſah, eine Bildſäule des Gottes, die man als Nachahmung der alten gemacht hatte. [164]) Noch zu Onatas

(68.)

[163]) Daher ſie auch ξόανα heißen bey Strabo, B. 8. S. 571. B. τὰ Πολυκλείτου ξόανα .... τῶν Φειδίου λειπόμενα. Es iſt, wie bekannt, ein Hauptverdienſt des genannten Werkes von Hrn. Quatremere, den Umfang und die Wichtigkeit der Toreutik und ihrer Werke in der griechiſchen Kunſt nachgewieſen zu haben.

[164]) Pauſ. 1, 38. §. 8. Ἐν τούτῳ τῷ πεδίῳ ναός ἐστι Διονύσου, καὶ τὸ ξόανον ἐντεῦθεν Ἀθηναίοις ἐκομίσθη τὸ ἀρχαῖον· τὸ δὲ ἐν Ἐλευθεραῖς ἐφ' ἡμῶν ἐς μίμησιν ἐκείνου πεποίηται.

Zeiten, als dieſem der Auftrag wurde, die verlorne Bildſäule der phigaleiſchen Demeter durch eine neue zu erſetzen, wurde das Bild, wie Pauſanias glaubt, nach einer Zeichnung oder einem andern Abbilde des alten Schnitzwerkes, zumeiſt aber, wie man ſagte, nach Traumgeſichtern des Künſtlers in alterthümlicher Geſtalt wiederholt. Manche Götterſtatuen legten die alte Geſtalt nie ab, und es genügt hier an die Diana von Epheſus zu erinnern. Dieſe Strenge der Satzung erſtreckte ſich ſelbſt auf die heiligen Gebäude. Ward ein Volk aus ſeinen Sitzen vertrieben, oder ſandte es Kolonien aus, ſo wurden in der neuen Heimath die Tempel nach den Maaßen und Verhältniſſen der daheim zurückgelaſſenen aufgeführt, und man glaubte, deßhalb ſey Helike in Achaja vom Meere verſchlungen worden, weil die Achäer wiederholt und beharrlich den aus dieſer Stadt vertriebenen Jonern die Erlaubniß verweigert hatten, zum Bau ihrer Tempel nach dem Vorbilde der alten an dieſen das Nöthige zu beobachten und zu meſſen. [165]) Auf ähnliche Beobachtung alter Formen ſelbſt in Gebäuden treffen wir bey den Römern. Als zu den Zeiten des Veſpaſian der Tempel des kapitoliniſchen Jupiter beym Braude des Kapitols war zerſtört worden, wurde der neue nach dem Plane des alten errichtet, und dieſes nicht zufällig, ſondern die Götter, ſo berichtet Tacitus den Ausſpruch der Haruſpices, wollten nicht, daß die alte Geſtalt verändert würde. Nur die Höhe des Gebäudes ward vergrößert. „Das allein," ſchließt er, „geſtattete die Religion." [166])

(68.)

[165]) Strabo B. 8. S. 590. B. C.

[166]) Tacitus Historiar. L. 4. c. 53. Haruspices monuere, ut reliquiae prioris delubri in paludes aveherentur: templum iisdem vestigiis sisteretur, NOLLE DEOS MVTARI VETEREM FORMAM .... Passimque injectae fundamentis argenti aurique stipes et metallorum primitiae, nullis fornacibus victae, sed ut gignuntur. Praedixere Haruspices, ne temeraretur opus saxo aurove in aliud destinato. Altitudo aedibus adjecta. ID SOLVM RELIGIO ADNUERE. Et prioris templi magnificentiae deesse creditum.

Deßhalb mußten ganz neue Verhältniſſe und Bedürfniſſe eintreten, um die alte Satzung zu erſchüttern; die Kunſt mußte aus dem engen durch Sitte und Glauben beſchränkten Pfade auf ein weiteres Feld der Thätigkeit gelangen, um die ſeit beynahe tauſend Jahren ſchlummernden Kräfte zu wecken und in neuen Bildungen zu prüfen und zu ſtärken. Dieſes geſchah, als die Bildſäulen ſich mit den Attributen und Beynamen der Götter vermehrten, als ſie nicht bloß zum Dienſte, ſondern auch zum Schmuck der Tempel aufgeſtellt wurden, und die Ehre derſelben zuletzt von den Göttern auf die Menſchen überging.

Bey ausgezeichneter Hülfe, die ein Gott im Kriege, bey Seuchen und andern Gefährniſſen zu leiſten ſchien, ward ihm ein dieſelbe bezeichnender Beyname gegeben, und, als die Mittel der Staaten ſich mehrten, zugleich ein Tempel gebaut, oder eine Bildſäule geſetzt. Bey Ausführung derſelben galt es, die Wohlthat, deren Andenken man bewahren wollte, im Werke ſelbſt auszudrücken, und in Erfindung neuer Symbole, in der Aenderung der Stellung und Bekleidung || alter Götterbilder, welche zu dieſem Zwecke nöthig wurde, fand die Kunſt den erſten Weg zur freyern Behandlung der altheiligen Idole, einen weitern aber, der zu noch größerer Freyheit und Mannigfaltigkeit führte, als man anfing, die Bilder auch anderer Götter neben dem Tempelbilde zur Ehre deſſelben und zum Schmuck des Heiligthums aufzuſtellen. Man glaubte, daß zu den Opfern und Feyern eines Gottes die ihm beſonders werthen Götter ſich in ſeinem Tempel als Gäſte verſammelten, um mit ihm des Opfermahles theilhaftig zu werden und ſich an den Lobgeſängen, Aufzügen und Spielen des Feſtes zu erfreuen. Daher entſprang die Gewohnheit, mit dem Bilde des Gottes in ſeinem Heiligthum auch jene der ihn heimſuchenden zu verbinden, und ſo eine ganze Verſammlung engverbundener Götter und Helden in denſelben einzuführen. Veranlaſſung hiezu gaben die Weihgeſchenke, welche früher in Becken, Dreyfüßen und andern Geräthen dem Gotte dargebracht wurden, indem man anfing,

fing, dieſe allmählig mit Bildſäulen zu vertauſchen. Die erſten Spuren dieſes Gebrauches zeigen ſich gegen den Anfang der Olympiaden, zahlreicher werden ſie um die Zeit, wo die Künſtlerſchulen ſich mit namhaften Meiſtern füllen, und die eine Erſcheinung iſt offenbar durch die andere bedingt. Viele Werke des Dipönus und Skyllis und ihrer Schule, des Kanachus, des Kallon und der Nachkommen des Malas waren von der Frömmigkeit ihrer Zeitgenoſſen in Gelübden verſprochen und zu jenem Zwecke in den Tempeln als ein dem Gotte angenehmes Weihgeſchenk aufgeſtellt worden. Zu voller Ausbreitung gelangte der Gebrauch in den folgenden Zeitaltern, welche der Ruhm des Sikyoniers Polycletus, des Ageladas, Pythagoras, Onatas, dann des Myron, Phidias und des Argeiers Polycletus verherrlichet. Seitdem füllen die Bildſäulen der Götter und Heroen zum Theil in ganzen Gruppen nicht nur die Tempel, ſondern an vielen Orten auch die Bezirke und Hayne der Heiligthümer und die Schatzhäuſer, welche die einzelnen Staaten zur Aufnahme ihrer Geſchenke zu Delphi und Olympia erbauen ließen. Von allen Quellen, aus denen dieſe reichen Gaben floſſen, war keine ſo ergiebig als die Kriegsbeute, aus welcher ohne Ausnahme von allen Staaten der zehnte Theil den Göttern geweiht wurde. Bey den unaufhörlichen Befehdungen, in welche gegen zweyhundert griechiſche Staaten unter einander und mit den Barbaren in Aſien, im Pontus, Thracien, Italien, Sicilien und Afrika verwickelt waren, kam hiedurch ein nicht geringer Theil des Beſitzthums jener Zeit in die Werkſtätte der Künſtler, um in kunſtreiche Geräthe, am meiſten aber in Bildſäulen aller Größen und Stoffe verarbeitet und in den Tempeln der Götter aufgeſtellt zu werden. Hiebey iſt noch nicht in Anſchlag gebracht, was von den Staaten zu größerem Schmuck ihrer Hallen und Heilig‖thümer, von Einzelnen in Folge von Gelübden oder aus Dankbarkeit, und um den Glanz des Hauſes zu zeigen, an Bildſäulen geweihet ward, noch auch die Gruppen derſelben, welche beym Aufblühen der edlen Baukunſt

um dieſelbe Zeit in beyden Giebelfeldern der Tempel aufgeſtellt wurden.

Doch zu der großen Zahl und Mannigfaltigkeit der Bildſäulen, welche die Frömmigkeit, die Dankbarkeit und die Ruhmbegierde den Tempeln weihte, kamen bald von beynahe gleicher Zahl und Wichtigkeit diejenigen, welche das Verdienſt ausgezeichneter Männer zu ehren beſtimmt waren. Nachdem man ſeit dem Anfange der hiſtoriſchen Zeit die Helden als Gründer und Schützer der Städte, oder als Götterſöhne und Ahnherrn edler Geſchlechter in Bildſäulen zur Verehrung aufgeſtellt hatte, wurden nun der Ehre der Bildſäulen auch diejenigen würdig geachtet, die zu Olympia in den heiligen Kampfſpielen geſiegt und dadurch einen Ruhm erlangt hatten, welcher dem der heroiſchen Tugend am nächſten kam. Dieſer Auszeichnung wurde zuerſt Eutelidas von Sparta, welcher Ol. 38. zu Olympia geſiegt hatte, theilhaftig, 60 Jahre nach ihm Arrhachion aus Phigalia, darauf Ol. 58. Praxidamas aus Aegina, und Ol. 61. Rhexibius aus Opus. [167]) Beyder

(68.)

[167]) Das Alter und die Gleichzeitigkeit der Bildſäule des Eutelidas ſcheint zwar durch Pauſ. 6, 15. §. 4. ἔστι δὲ ἡ τε εἰκὼν ἀρχαία τοῦ Εὐτελίδα καὶ τὰ ἐπὶ τῷ βάθρῳ γράμματα ἀμυδρὰ ὑπὸ τοῦ χρόνου ſicher geſtellt, und Winckelmann Geſch. der Kunſt B. 4. K. 1. §. 14. vermuthet ſogar, ſie ſey nicht die erſte ihrer Art geweſen; doch bezeichnet Pauſ. 6, 18. §. 5. ſelbſt die Bilder des Praxidamas und Rhexibius aus Ol. 59 und 61 als die älteſten, welche Siegern zu Olympia aufgeſtellt wurden, woraus folgt, daß jene des Eutelidas ihm ſpäter geſetzt wurde. Indeß kann hiefür nicht entſcheiden, was Quatremere S. 173 beybringt: Fort souvent on n'elevait de semblables statues que long temps après la mort des Athlètes. C'est ce que nous apprenons d'Oebotas qui avait remporté le prix dans la 6e Olympiade, et à qui les Achéens, par ordre de l'oracle de Delphes, dressèrent une statue dans la 68e. Denn für jenes Fort souvent läßt ſich außer dieſem und dem von ihm angeführten Beyſpiele Pauſ. 7, 17. §. 6. kaum ein drittes auffinden, wenn man nicht die Bildſäule des Chionis zu Olympia, ein Werk des Myron, von welcher früher geſprochen ward, dafür will gelten laſſen. Auch läßt ſich nicht einſehen, wie ein einzelnes Beyſpiel lehren könne, daß etwas ſehr oft geſchehen ſey. Endlich machten (dressèrent) die Achäer jenes Werk nicht auf

Statuen zu Olympia waren noch aus Holz, und die des Aegineten von geringerer Arbeit als die andere. In den nächsten Olympiaden fanden diese Beyspiele häufiger Nachahmung, und noch im Laufe der Zeit, von welcher wir sprechen, geschah es, daß einem jeden olympischen Sieger seine Bildsäule, und zwar aus Erz, in dem Bezirke des olympischen Heiligthums aufgestellt wurde. Zu diesen Bildsäulen der Sieger in den verschiedenen Theilen des Wettkampfes kamen bald die Siegeswagen aus Erz mit Rossen und Wagenlenkern. Nachdem Kleosthenes Ol. 66. durch Aufstellung des seinigen den Gebrauch eingeleitet hatte, folgten bald Gelo, Hiero und andere, welche vermögend genug waren, den Ruhm ihres Sieges im Viergespann durch so prachtvolle Weihgeschenke zu befestigen. Was aber zu Olympia geschah, fand auch für die Sieger zu Delphi und auf dem Isthmus Nachahmung, und so bekam auch von dieser Seite die Kunst einen mächtigen Antrieb, sich stets in mehreren und mannigfaltigeren Gestaltungen zu versuchen.

Von dem in heiligen Festspielen erworbenen Verdienst wurde die Ehre der Bildsäulen auch auf andere, dem Gemeinwesen ersprießliche Thaten übergetragen. Zuerst wurden in Athen Harmodius und Aristogeiton dieser Auszeichnung theilhaft, [168]) gleich nach Vertreibung der Pisistratiden Ol. 67. 2.; doch ward sie in der Zeit, von welcher wir sprechen, nur sparsam ertheilt. In Athen wurde nach den Tyrannenmördern erst Konon Ol. 94. ihrer würdig geachtet, außer || Athen Arimnestus, von den Platäern, die er gegen Mardonius angeführt hatte, [169]) die Kriegs-

(68. 69.)

Befehl des delphischen Orakels, sondern wurden von diesem nur belehrt, || daß der Zorn des versäumten Oebotas ihre Jugend hindere, zu Olympia zu siegen. Hierauf erweisen sie dem Oebotas andere Ehren, und errichten ihm auch die Bildsäule, um seinen Groll zu besänftigen.

168) Ueber die angeblich ältere Bildsäule des Solon vergl. Köhler a. a. O. S. 6.

169) Paus. 9, 4. §. 1.

obersten der Phokeer gegen Thessalien nebst dem Wahrsager Tellias, [170]) und von den Syrakusiern Gelo. [171])

Indem wir hiemit nachgewiesen, wie die bildende Kunst nach Vermehrung ihrer Mittel und Stoffe auch den Kreis ihrer Darstellungen erweitert, darin außer den einzelnen Tempelbildern allmählig die Bildung von Göttern und Menschen aller Art und Form aufgenommen, und bey diesem Geschäft in der Gesinnung jener Zeit einen stets wirkenden Antrieb zu großer Thätigkeit und Uebung empfangen hat, haben wir zugleich die Ursachen ihres Aufblühens in Griechenland angedeutet.

Zuerst finden wir durch jene Verhältnisse die Grundbedingung alles künstlerischen Gedeihens auf eine ausgezeichnete Art darin gegeben, daß der Kunst eine ihrem Wesen und ihrer Würde gemäße Bestimmung angewiesen war. Wir sehen die Frömmigkeit gegen die Götter und die Dankbarkeit gegen die Menschen als ein tiefes unabweisbares Bedürfniß im Volke ausgesprochen, und die Kunst berufen, diesem durch Ausbildung zahlloser Gestalten aller Stoffe und Formen unablässig zu genügen, die Tempel und öffentlichen Hallen mit Göttern und Helden, das Gemüth mit edlen Gefühlen zu erfüllen und das öffentliche Leben mit Schönheit, Würde und mit großen Erinnerungen zu schmücken. In dieser ihrer Bestimmung ist sie Allem verbunden, was das Leben Großes und Ehrwürdiges bot, gehoben noch durch den Ruhm, den ihre Werke auf Künstler und Staaten zurückstrahlten, und begünstigt durch das wachsende Gedeihen und die höhere Richtung, in welche durch die Perserkriege alle Gesinnungen und Handlungen des Volkes hineingezogen wurden. [172])

Sodann erklärt sich, wie gerade nach Ol. 60. zu der Zeit des

[170]) Paus. 10, 1. §. 4.

[171]) Aelian V. H. 6. c. 11.

[172]) Die weitere Entwickelung der hier angedeuteten Ursachen liefert die geist- und gehaltreiche Schrift „über den Reichthum der Griechen an plastischen Kunstwerken" von Fr. Jakobs S. 43 ff.

Polykrates und der Piſiſtratiden, wo zuerſt die Frömmigkeit und öffentliche Dankbarkeit jene für die bildende Kunſt heilſame Richtung nahm, und die Bildſäulen der Götter und Menſchen ſich von allen Seiten vervielfältigten, eine ſo große Anzahl ausgezeichneter Toreuten, Plaſten und Sculptoren, wie wir geſehen haben, Gitiadas, Kallon, der ältere Kanachus, Ariſtokles, Kritias, Hegeſias, der ältere Polycletus, Agelada s und Andere zuſammentreffen, und wie gerade damals bey der raſchen Thätigkeit ihrer Werkſtätte und der vielſeitigen Anſtrengung wetteifernder Kräfte es geſchehen konnte, daß durch dieſe heilige Schaar alter Meiſter die Morgenröthe der griechiſchen Kunſt herangeführt wurde.

Zugleich aber mußte jene Mannigfaltigkeit und Neuheit der Werke, in denen die geweckte Kunſt auf dem erweiterten Gebiete ſich unabläſſig verſuchte, die Be || freyung von den Feſſeln der ſymboliſch-heiligen Form und ihrer Satzungen allmählig vorbereiten. Schon als es galt, die alten Tempelbilder mit neuen Attributen zur Bezeichnung neuerwieſener Eigenſchaften des Gottes zu wiederholen, ward wenigſtens für das Symbol und anderes Unweſentliche Entfernung vom alten Typus möglich, noch mehr, als man zu dem einzelnen Gott des Tempels die Bildſäulen anderer Gottheiten, gleichſam die Glieder ſeiner Familie verſammelte, für deren Darſtellung an dieſem Orte kein vorhandenes Urbild ſtrenge Wiederholung des durch heilige Satzung Beſtimmten vorſchrieb. Als aber zuletzt neben den Göttern auch Menſchen in Bildſäulen aufgeſtellt wurden, konnte das feſte Gepräge des frühern Bildwerkes mit größerer Entſchiedenheit erſchüttert und genöthigt werden, der Bildung naturgemäßer Geſtalten Raum zu geben. Wenn bey jenem heilige Scheu das fromme Gemüth des Künſtlers hinderte, die alten Züge der urväterlichen Gottheit und die Eigenthümlichkeit ihrer ehrwürdigen Geſtalt durch Umänderung zu entweihen, ſo bot jetzo die Bildung eines Jünglings oder Mannes in der vollen Blüthe jugendlicher Kraft und Schönheit einen der frühern Kunſt unbekannten Gegenſtand dar, welcher den herkömmlichen Satzungen

der Tempelbilder unerreichbar, zu seiner Darstellung andere Mittel in Anspruch nahm, und andere Kräfte hervorrief. Hier gerade wurde die Katastrophe des altheiligen Gepräges, durch die Gunst der Umstände schon früher vorbereitet, am Ende herbeygeführt, und die Kunst von der Nachahmung überlieferter Gebilde zur Nachahmung der Natur herübergeleitet.

Doch dürfen wir uns nicht bergen, daß hiemit nur das Aeußere, die sichtbaren und offenliegenden Ursachen jener großen Begebenheit und der Geburt der höhern Kunst in Griechenland bezeichnet sind.

Auch in Aegypten wurden Bilder von Menschen verfertiget: die Bildsäulen der Hohenpriester, der Könige und ihrer Frauen erfüllten in langen Reihen die Heiligthümer, welche Herodot beschreibt; und doch war Alles, Götter und Menschen, nach denselben Maaßen gemessen und nach unabänderlicher Satzung in gleicher Steifheit alterthümlicher Formen dargestellt; und es ist kein Zweifel, daß Anfangs auch in Griechenland die Darstellung menschlicher Gestalten dem Richtscheit, oder, wie es heißt, dem alten Rhythmus der frühern Kunst unterworfen war. Noch jene erst nach Ol. 53. aufgestellte Bildsäule des Arrhachion war, wie die ägyptischen, mit nicht weit getrennten Füßen und mit geraden am Leibe bis zu den Hüften herabhängenden Armen gebildet. Es ist umsonst, daß man gesucht hat, dieses durch die Annahme zu erklären, in jener Darstellung sey angedeutet gewesen, daß Arrhachion erst nach seinem Tode Sieger geworden || sey; [173]) er war von seinem Gegner vor den Augen der Zuschauer erwürgt, und dann von den Richtern als Sieger gekränzt worden. Denn die Aufstellung einer Leiche steht mit allem griechischen Wesen und Begriffe in geradem Widerspruch, und nicht todt, sondern alt wird jene Stellung von Pausanias genannt. [174]) „Die Bildsäule," sagt

[173]) Vergl. Anm. 44. zur ersten Abh.

[174]) Paus. 8, 40. §. 1. Φιγαλεῦσι δὲ ἀνδριάς ἐστιν ἐπὶ τῆς ἀγο-

er, „ist sowohl im Uebrigen alt, und nicht am wenigsten in der Stellung.“ Dazu nehme man, daß in den auf Aegina gefundenen Statuengruppen die Gesichter aller Kämpfenden nicht anders als das der Göttinn nach einem und demselben Gepräge ausgeführt sind, und in diesem Theile die Bildung des Menschlichen der Satzung unterworfen erscheint, welche für die Bildung der Götter geheiligt worden.

Die Untersuchung stellt sich sofort darauf, wie es gekommen, daß, während in Aegypten und, wie es scheint, in allen vorgriechischen Ländern, die Bildsäulen der Menschen in die für Götterstatuen erfundenen Satzungen hineingezogen und nach gleichen Gesetzen gebildet wurden, in Griechenland, wenn auch nicht sogleich, doch am Ende das Gegentheil hievon geschah, indem hier durch die Darstellung der Menschen die Darstellung der Götter umgewandelt, und sofort alles Bildwerk auf dem Wege der Naturnachahmung bey wachsender Einsicht den edlen Formen der vollendeten Kunst entgegengeführt wurde.

Wir haben hiemit offenbar nicht ein Ereigniß von untergeordneter Bedeutung, sondern eine große Begebenheit von höchster Wichtigkeit angedeutet. Denn zum ersten Male im ganzen Laufe der Zeiten und seiner Entwickelung erscheint hier der menschliche Geist auf dem Gebiet der bildenden Kunst nach dem Bruch alter Fesseln und Schranken bereit, statt dem Ansehen des Herkommens der eigenen Einsicht zu folgen, und von der Bahn des Gehorsams auf die der freyen Forschung überzugehen, und wie der Versuch neu, unerhört, so ist der Erfolg unerwartet, groß, überraschend: nach einem einzigen Jahrhunderte die Erschaffung einer neuen, in

(69.)

ρᾶς Ἀρράχιονος τοῦ παγκρατιαστοῦ, τά τε ἄλλα ἀρχαῖος, καὶ οὐχ ἥκιστα ἐπὶ τῷ σχήματι· οὐ διεστῶσι μὲν πολὺ οἱ πόδες, καθεῖνται δὲ παρὰ πλευρᾷ αἱ χεῖρες ἄχρι τῶν γλουτῶν· πεποίηται μὲν δὴ ἡ εἰκὼν λίθου· λέγουσι δὲ καὶ ἐπίγραμμα ἐπ' αὐτῇ γραφῆναι· καὶ τοῦτο μὲν ἠφάνιστο ὑπὸ τοῦ χρόνου.

ſich vollendeten, das Höchſte in heiterer Schönheit und ruhiger Majeſtät umfaſſenden Welt der bildenden Kunſt.

Hier iſt Erklärung unmöglich, wenn man die Erſcheinung nicht als eine einzelne, ſondern in ihrem Zuſammenhange mit den andern Umwandlungen jener Zeit, mit dem ganzen Schauſpiele betrachtet, welches Griechenland in dem Jahrhunderte vor Ausbruch der perſiſchen Kriege darbietet, und die allgemeine Kraft zu bezeichnen ſucht, als deren Aeußerung ſich Alles darſtellt, was auf dem Gebiete des öffentlichen Lebens, der Wiſſenſchaft und Kunſt aus dem Herkömmlichen in das Beſſere ſich umwandelt. ||

In der erſten Abhandlung haben wir Griechenland in einem treuen Beharren an überlieferten Formen, Sitten und Einrichtungen gezeigt, und in der Feſtigkeit ſeiner Satzungen, beſonders der religiöſen, den letzten Grund von dem langen Feſthalten der Kunſt an überlieferten Bildungen nachgewieſen. Dieſes Land, großen Theils das Kind und der Pflegling des Morgenlandes, war jedoch durch Zerſpaltung in ſo viele ſelbſtſtändige Staaten, durch Entfaltung ſeines innern Lebens und den Uebergang zu den verſchiedenſten Formen freyer Gemeinden nicht weniger als durch den Reichthum und die Mannigfaltigkeit ſeiner religiöſen Anſtalten und Sagen der Gleichförmigkeit und Stätigkeit des alten Morgenlandes entwachſen, und, wiewohl unter der Obhut uralter Prieſterſchaften, welche zu Dodona und Delphi über Bewahrung alten Glaubens und alter Sitte wachten, in der ganzen Maſſe ſeiner edlen Bürger zur Beſinnung über ſich ſelbſt und zum Gefühl und Bewußtſeyn der höchſten Bedürfniſſe des Lebens wie des Geiſtes aufgewacht. Hiemit aber war der Weg gebahnt, das Denken von den Feſſeln des Herkommens zu erlöſen und in der freyen Forſchung eine neue bis dahin ungekannte Macht unter die Völker einzuführen. Der Geiſt, welcher aus dem Traume und dem Glauben der Kindheit zur Erwägung der Gründe deſſen, was ihn umgibt, übergeht, duldet nichts, was der neugewonnenen Ein-

ſicht in das Beſſere widerſtreitet, und geſtaltet die alten Formen im Leben wie im Staate, in der Wiſſenſchaft wie in der Kunſt, nach den höhern Geſetzen der Zweckmäßigkeit und Weisheit, welche ſich ſeiner durchdringenden Thätigkeit enthüllt haben. Dieſer Geiſt der Forſchung, die freygewordene und ſich ſelbſt überlaſſene Kraft des Menſchen zeigte ſich, ſeit es Staaten gab, zum erſten Male in jener denkwürdigen Zeit, als die verjüngende, das Gute zum Beſſern führende Macht; und auch im Gebiete der Kunſt iſt es durch ſie geſchehen, daß die Satzung dem Begriffe und der Glaube der Einſicht unterworfen ward.

Nach der allgemeinen Bezeichnung der wirkenden Urſache iſt es nöthig, was auf andern Gebieten durch ſie geſchah, mit dem Gange der Kunſtentwickelung in Verbindung zu ſetzen, um dieſe mit der Erſcheinung des allgemeinen Umbildens und Fortſchreitens als Theil mit dem Ganzen in Zuſammenhang und Uebereinſtimmung zu bringen.

Am früheſten hatte ſich jener Geiſt des Forſchens und Umgeſtaltens an beſſerer Begründung und Anordnung der geſelligen Verhältniſſe im Staate verſucht und entwickelt. Um Ol. 50., wo die Kunſt aus ihrer langen Ruhe kaum zu erwachen begann, empfing ſchon Athen durch Solon die weiſeſte Geſetzgebung, die das griechiſche Alterthum geſehen hat. Dann wandte ſich ſeine Kraft ſeit Thales || in der joniſchen Schule und bald auch in der eleatiſchen, zu dem in den Theogonieen nur angedeuteten Urſprunge des Weltalls aus dem Chaos, um die letzten Gründe der Erſcheinungen, und hinter ihnen das Weſen der Dinge zu entdecken. Nirgend hat er ſo viel an Stärke, Selbſtſtändigkeit und Vertrauen auf die eigenen Mittel gewonnen, als auf dieſem Gebiete, wo es ihm gelang, Anfangs in voller Eintracht mit der Theologie und um ihre Lehren zu ergänzen, die Philoſophie und durch ſie die Freyheit menſchlicher Entwickelung für alle Zeiten zu begründen. Die erſten

Versuche hiezu fallen mit den Zeiten des Dipbnus und Skylis zusammen, und als gegen die 65. Olympiade die Kunst in voller Entwickelung begriffen war, standen die Schulen der Jonier und Eleaten unter Anaximenes und Xenophanes, mit ihnen die Pythagoreer, in voller Blüthe. Wie aber in den Verhältnissen des öffentlichen Lebens und auf dem Felde der Philosophie, so war die Forschung auf dem Gebiete der Poesie und der ihr engverbundenen Tonkunst erschienen. Nicht weniger fest wie die Satzungen der bildenden Kunst, standen die der Musik, und die Verwandlung derselben war als gefährlicher Eingriff in die Staatsordnung verwehrt. Es ist bekannt, was zu Sparta dem Timotheus begegnete, als er die Saiten der Leier vermehrt hatte. Die Tonkunst pflegte nur derjenige nach Recht und Gebühr, welcher die alten Gesetze derselben nicht übertrat. Doch die neuerworbene Fertigkeit, das Unvollkommene des Hergebrachten zu erkennen und statt seiner das Bessere aufzusuchen und geltend zu machen, überwand auch hier allmählig die Macht der Gewohnheit und ihre Schranken. Die lyrische Poesie war neben der epischen entblüht, und die kunstreichern Formen, welche sie durch Archilochus und besonders gegen die 50. Olympiade in der lesbischen Schule durch Sappho und Alcäus gewonnen hatte, führten auch die Erweiterung der musikalischen Geschlechter und Arten herbey, und bereiteten den Uebergang der alten Nomen in die kunstreicheren und sinnvolleren Melodieen vor, mit welchen der dithyrambische und nachher der tragische Chorgesang ausgestattet wurde. Während Kanachus und Ageladas die alte Kunstform veredelten und die Zeiten des Phidias vorbereiteten, erweiterte Terpander das musikalische System und setzte Lasus von Hermione, des Pindarus Lehrer, die feyerlichen Weisen des dorischen Dithyrambus, aus denen zur Zeit des Myron und Phidias der lyrische Gesang des Pindarus und der tragische des Aeschylus einen vollendeten Tonsatz ableiteten. **Nichts gleicht sich so sehr, als die Entwickelung der Tonkunst**

und der bildenden Kunst. Hier stimmen Zeit und Art, Schwierigkeiten und Hülfsmittel, Gang und Erfolg auf das Vollständigste zusammen, und in beyden, wie in jener ganzen Zeit, ist als letzter und innerster Grund der Erscheinungen, als das, was den Griechen zum Grie||chen machte, dieselbe Macht waltend und wirkend, nämlich die Selbstständigkeit im Denken und Handeln, zu welcher der menschliche Geist aus langer Unmündigkeit damals zuerst erstarkt war.

Hiernächst kommt die Frage zu erledigen, wie die Kunstentwickelung geschehen, welchen Gang sie genommen, zu welchem Ziele sie geführt habe.

Seit Winckelmann hat man angefangen, die Reste der älteren griechischen Bildwerke zusammenzustellen und zu vergleichen, um an ihnen nachzuweisen, wie nach und nach die steifen und gespannten Glieder sich wahr und naturgemäß ausbilden, die Züge des Angesichtes aus der alten Starrheit und Gleichförmigkeit in lebendigere Formen und Mannigfaltigkeit des Ausdruckes übergehen, die Haare aus den gleichförmigen ringelmäßigen Locken zu gefälliger Weichheit, die steifgefalteten Kleider zum freyen Wurf der Falten gelangen, bis die ganze Gestalt mit Allem, was an ihr haftet, jeder Hemmung entbunden, sich in voller und freyer Eigenthümlichkeit zu bewegen scheint.

Ungefähr dasselbe berichten uns, wie wir schon angeführt, nur in allgemeineren Ausdrücken, die Stellen der Alten, besonders der Rhetoren, bey denen der Kunstentwickelung hauptsächlich in Bezug auf die Beredsamkeit Erwähnung geschieht. Die Werke des Kritias und Hegesias nannte Lucian strengangezogen, sehnig, hart und genau nach bestimmten Linien gedehnt, Cicero die Bildsäulen des Kanachus zu hart, als daß sie die Wahrheit nachahmten, die des Kalamis zwar hart, aber doch schon weicher, als die des Kanachus, und auf ähnliche Weise Quintilian die des Kallon und Hegesias zu hart und den tuscanischen sehr nahe, schon weniger starr die des Kalamis, und

noch weicher als die genannten die des Myron. Hiezu bemerkte Plinius, Myron habe nur die Leiber mit Sorgfalt ausgeführt, aber die Empfindungen der Seele im Gesichte nicht ausgedrückt, und auch das Haar nicht besser gebildet, als es das rohe Alterthum eingesetzt, Pythagoras aber zuerst die Symmetrie genauer beachtet, die Adern zuerst angedeutet und das Haar naturgemäßer gearbeitet.

Das Alles reicht zwar für die Sache, von welcher es hier sich handelt, nicht aus; doch gibt es Stoff, um die Untersuchung einzuleiten, und zeigt, in welche Folge man die Meister stellte, an deren Werken der Uebergang des alten in den neuen Styl sichtbar wurde, Kritias und Hegesias, Kanachus und Kallon, dann Kalamis, Myron und Pythagoras kommen hiebey neben- und nacheinander in Berechnung. Auch dieses ist klar, daß die Werke der ältesten jener Künstler ihren Beurtheilern nicht der Wahrheit oder Natur nachgeahmt, ihnen also || nach alter Satzung gebildet erscheinen, und daß die Satzung des rohen Alterthums noch am Schlusse dieser Zeit von Manchen absichtlich und mit Bewußtseyn wenigstens im Einzelnen beybehalten wurde. Denn Niemand wird zum Beyspiel glauben, daß Myron die Körper naturgemäß und von so großer Vortrefflichkeit, wie wir sahen, bilden konnte, die Haare aber nicht anders zu bilden vermocht hätte, als nach der Einrichtung des rohen Alterthums.

Diese Hindeutungen auf Dinge und Ansichten, welche, in ihrer Ganzheit und in ihren Folgen aufgefaßt, von den gewöhnlichen Vorstellungen über griechische Kunstentwickelung verschieden sind, suchen wir zuvörderst zu erläutern und zu beleuchten.

Wenn vorher von dem freygewordenen Geiste der Forschung als dem letzten Grunde der Umwandlung alter Formen in jener Zeit gesprochen wurde, so sollte dadurch weder gesagt werden, daß er zu einer bestimmten Zeit in die Künstler übergegangen, noch, daß er, einmal erwacht, sogleich die alten Schranken umgeworfen und sich in voller Selbstständigkeit erwiesen habe; endlich auch nicht,

daß er in allen Schulen und Meistern auf gleiche Art wirksam gewesen, und jeder Fortschritt zum Bessern sogleich für die gesammte Kunstausübung in Griechenland sey benutzt worden. Keine dieser Behauptungen wäre der Natur der Sache gemäß, jede einzelne im Widerspruch mit dem Geist der alten Schulen, mit den Geheimnissen, oder wie es Plinius nennt, den Finsternissen ihrer Werkstätte, [175]) und mit der Festigkeit der in ihnen überlieferten Regeln.

Von dem Triebe und der Geneigtheit zu verbessern ist das menschliche Gemüth in keiner Zeit und Lage ganz verlassen. Ihr voller Mangel wäre geistiger Tod. Selbst in der strengen Satzung der ägyptischen Kunst offenbart sich ein Fortgang vom Rohen zum Gebildeten, und wer die ungestaltetsten ihrer Idole mit dem feinausgeführten und geglätteten Bildwerke ihrer besten Reliefe, oder der kunstreichen Behandlung ihrer spätern Bildsäulen aus Porphyr und Granit zu vergleichen Gelegenheit hat, wird einen Uebergang vom Gestaltlosen zum Wohlgeordneten, vom Abstoßenden zum Gefälligen, vom Rauhen zum Feinen nicht verkennen; aber dem weitern Fortgange war bey ihnen durch priesterliche Ordnung unübersteigliche Schranke gesetzt. Die Verhältnisse der Figur und ihrer Theile, die Art der Stellung und Bekleidung, die Form der Gesichtsbildung waren gegeben, und die Verbesserung auf feinere Behandlung des Einzelnen eingeschränkt. Die ägyptische Kunst zeigt demnach zwar ebenfalls den Trieb und die Geneigtheit zu verbessern, aber in enge Schranken eingeschlossen, inner welcher allein ihm Bewegung und Thätigkeit gestattet ist, und aus dem Siege der Satzung über die Freyheit fortschreitender Entwickelung ging ein durch jene Beschränkung festbestimmter || Charakter der ägyptischen Kunst, die unerschütterliche Ruhe und Unveränderlichkeit hervor, in welcher sie nach Plato seit zehntausend Jahren befangen war. [176])

In einer ähnlichen Befangenheit sehen wir die griechische

175) Officinarum tenebrae. Plinius H. N. 33 in Prooem.

176) Vergl. Anmerk. 49 zur ersten Abh.

Kunst zwischen Dädalus und den letzten Dädaliden während eines Zeitraumes von beynah tausend Jahren festgehalten. Allmählige Ausbildung des Einzelnen, Verschwinden des Abschreckenden der ältesten Gebilde, Erweiterung der Mittel, der Stoffe, der Werkfertigkeit, und doch die Werke am Schlusse dieses Zeitraumes den ältesten gleichgeachtet, also in andern Lagen auch hier die Geneigtheit zu verbessern von der Entschiedenheit zu bewahren in einen engen Kreis eingeschlossen und in seinen Gränzen gefangen gehalten. Als nun unter Umständen und aus Gründen, von denen wir gesprochen, die Erhebung der Geister über das Herkömmliche auch auf dem Gebiet der Kunst sichtbar wurde, und die Kunstentwickelung eintrat, so ist hiernächst nicht ein Aufhören jener Hemmung, ein gänzliches Niederwerfen der alten Schranken anzunehmen, sondern eine Milderung jener, eine Erweiterung dieser, so daß die Geneigtheit zu verbessern über die Entschiedenheit zu bewahren nur nach und nach das Uebergewicht erhielt, und in diesem Anfangs leisen, dann offenen Ringen der bessern Einsicht mit der Gewalt heiliger Satzung und den Erfolgen desselben ist offenbar die Eigenthümlichkeit der griechischen Kunstentwickelung ausgesprochen. Die Regeln und Gesetze über Symmetrie und Rhythmus der Gestalten, die innere Kunde des Verfahrens und der Werkfertigkeit blieb, wie sie in den Schulen herab von Meister auf Lehrling war überliefert worden, und in den alten Kanon, den erst Pythagoras änderte, ward von Schönheit, Naturgemäßheit und lebendigem Wesen übergetragen, was in ihm Raum fand, ohne sein Innerstes aufzuheben. Hievon geben ein merkwürdiges Zeugniß jene auf Aegina gefundenen und durch ein günstiges Geschick unserm Vaterlande zugewiesenen Bildsäulen, an denen die Kunst in voller Entwickelung erscheint. „Die seltene Kühnheit der Stellung," sagt ein englischer Beschreiber, [177]) „die Verschiedenheit der Haltung, so günstig

[177]) On the Aegina Marbles. By C. R. Cockerell, Esq. im

der Entfaltung der menſchlichen Geſtalt, die Reinheit der Kunſt in Zuſammenſetzung der Gruppen zeigen die reifen Studien einer lang aufgerichteten Schule, in welcher nicht die erſten Verſuche, ſondern die erprobten und anerkannten Fertigkeiten vereinigt und in Ausübung gebracht ſind," und der wohlunterrichtete deutſche Künſtler, der von ihnen Nachricht gibt: [178]) „In den Körpern iſt eine wohlverſtandene Nachahmung der ſchönen Natur, vereinigt mit der vollkommenſten Kenntniß der Knochen und Muskeln, woraus von ſelbſt folgen und ſich ergeben mußte, daß alſo geſtaltete Glieder lebendig und bis zur Täuſchung natürlich erſcheinen, ſo zwar, daß man ſich bey einigen || Theilen, wegen ihrer bis zur Täuſchung gehenden Natürlichkeit, davor entſetzt und ſich ſcheuet ſie anzurühren." Aber ungeachtet dieſer Naturgemäßheit behauptet die überlieferte Regel und die Satzung der Schule, was in jener Nachricht das Conventionelle heißt, doch noch ſelbſt an ſo vollkommen ausgeführten Werken altes Recht und unbeſtrittenen Einfluß. Dieſe Natürlichkeit, heißt es, ſey nicht frey vom Conventionellen, man bemerke an einigen Theilen des Körpers gewiſſe Sonderbarkeiten und Abweichungen von der gewöhnlichen Form, und Manchem werde nicht klar ſeyn, wie eine Figur voll Leben und Bewegung auch zugleich eine gewiſſe Steifheit an ſich haben könne. Noch beſtimmter äußert ſich hierüber die engliſche Beſchreibung: [179]) „Ein Kanon und ein Sy-

(69.)

Journal of Science and the Arts No. XII. S. 327 sqq. London 1819. Ich verdanke die Kenntniß dieſer auf dem gewöhnlichen Wege bey uns noch nicht angekommenen Abhandlung der gefälligen Mittheilung des Herrn Geh. Oberbaurathes Leo v. Klenze, an den ſie der Verfaſſer unmittelbar nach ihrer Erſcheinung aus London geſchickt hatte.

[178]) Johann Martin Wagners Bericht über die äginetiſchen Bildwerke. Mit kunſtgeſchichtlichen Anmerkungen von Fr. W. J. Schelling. Stuttg. 1817. S. 89. Vergl. S. 91.

[179]) A canon of proportion and system of anatomical expression are observable throughout these Marbles and it is evident that a long practised rule has been applied to each part of them. S.

stem anatomischen Ausdrucks sind überall an diesen Marmorbildern bemerkbar, und es ist klar zu sehen, daß eine langausgeübte Regel bey einem jeden Theile derselben in Anwendung ist gebracht worden." — Sodann: „Die Stellungen sind alle augenblicklich, nirgend nach einer akademischen Figur, sondern mit vollendeter Kenntniß der Wissenschaft und aus inniger Vertrautheit mehr als durch eine wirkliche Kopie und Nachahmung der Natur."

Diese Nachrichten, deren Genauigkeit und Wahrheit jetzt, nachdem die Bildsäulen unter uns angekommen sind, ein Jeder als so vollkommen genau und der Wahrheit gemäß erkennen kann, daß ihnen nichts beyzufügen ist, zeigen die äginetischen Meister

539. Der jetzt ziemlich geläufige Ausdruck Conventioneil ist zu unbestimmt, als daß er diese Sache bezeichnen könnte. „Etwas, worüber man übereingekommen ist." Hier fragt sich dann nach Zeit und Ursache der Uebereinkunft, nach den Personen, durch welche, nach den Umständen, unter denen sie getroffen worden; und werden hier alle diese Fragen der Sache gemäß beantwortet, so ist eben jene in uralter Zeit getroffene, von der Religion gebotene Uebereinkunft die heilige Satzung der Kunst, von welcher wir gesprochen haben, und gerade das ist es, was das französische Wort am wenigsten ausdrückt. || Anderwärts hat man geglaubt, jenes Beobachten alter Formen als Mode bezeichnen zu können. Doch auch dieses Wort bezeichnet nicht gut und erklärt noch weniger. Was wir Mode nennen, eine blinde Gewalt grundloser Formen und ihres Wechsels im geselligen Leben und Verkehr, ist dem Alterthum, dem griechischen besonders, ganz unbekannt. Was dort fest stand, beruhte auf Herkommen, und dieses Herkommen auf alten Ansichten und Vorstellungen vom Heiligen, Sittlichen oder Schicklichen, es war durch die Festigkeit derselben gegen die Laune des Wechsels gesichert und nur durch wachsende Einsicht in das Bessere und Zweckmäßigere zur allmähligen Umwandlung althergebrachter Formen genöthiget, es war wieder Satzung oder Gesetz, νόμος, nicht eben von einer gesetzgebenden Behörde bestimmtes und geschriebenes, was νόμος, νομοθετεῖσθαι überhaupt nicht ursprünglich und allein bedeutet, sondern eben das durch Herkommen und Sitte Bestimmte, Feststehende. — Auch hier ist vor Allem nöthig, nicht durch moderne Ansichten und Begriffe die Probleme des Alterthums zu verdecken, oder zu umgehen, sondern dasselbe aus sich selbst, aus seinen Ansichten und Begriffen zu erklären.

Meiſter durch lange Uebung dahin gelangt, die menſchliche Geſtalt mit Vollkommenheit zu bilden, dieſe Bildung aber nicht, wie bey den ſpätern Künſtlern, nach dem durch den Anblick erregten Eindruck, ſondern nach feſter Regel und angenommener Satzung in die einzelnen Theile hinein ausgeführt, und ſo tritt uns noch mitten im Laufe der Kunſtentwickelung jener Kampf der Einſicht mit der Satzung, den wir als ihr Weſen bezeichnet haben, entgegen; doch ſo, daß das Streben nach dem Wahren und Naturgemäßen bereits entſchiedenes Uebergewicht erlangt und die Starrheit der ältern Form beynahe ganz erweicht hat. Weit entfernt, in einem ſolchen Kampfe der Naturerſcheinung und Ueberlieferung Hinderniß und Hemmung der aufſtrebenden Kunſt anzunehmen, erkennen wir vielmehr eben in der ihr aufgelegten ſtrengen Uebung herkömm-

(70.)

Ueber die Reſte von Steifheit in Behandlung des Nackten äußert ſich Wagner S. 91: „Ich möchte es das Gepräge der Unſchuld und Kindheit nennen; denn auf gleiche Weiſe zeigt es ſich in den früheren Kunſtwerken der Griechen und den oben erwähnten Werken des 14ten und 15ten Jahrhunderts" (an den Gemälden von Giotto, Pinturichio, Pietro Perugino u. A.). Der bildliche Ausdruck, Gepräge der Unſchuld und Kindheit, läßt eine doppelte Deutung zu. Entweder waren jene alten Maler noch nicht zur Beſinnung erwacht, daß alle Theile ihrer Werke gleichmäßig ausgeführt werden müßten, und begnügten ſich an Ausführung des Geſichtes, oder ſie bildeten, mit einer Hingebung, die nicht weiter erwägt, dieſe Steifheit eben ſo in ihren Bildern, wie ſie in denen der Vorgänger geweſen war. Indeß möchte dieſer Mangel an Erwägung ſchwerlich nachzuweiſen, und auch hier Scheu vor Aenderung des Hergebrachten, Feſthalten an der Weiſe der Vorfahren der wahre Grund ſeyn. Merkwürdig iſt dabey, wie die bildende Kunſt in Griechenland mit dem Körper zuerſt aufs Reine kam, und das Geſicht zuletzt veredelte, während die Malerey des Mittelalters die Köpfe mit großer Anmuth und reinem Ausdrucke eines frommen und ruhigen Gemüthes bildet, indeß die andern Theile noch verſäumt ſind. Den Grund jener Erſcheinung haben wir nachgewieſen, dieſe erklärt ſich daraus, daß die ältere Malerey faſt ausſchließend mit Darſtellung des Ausdrucks der Andacht und Frömmigkeit, als des jene ganze Zeit durchdringenden und erfüllenden Gefühles, beſchäftiget war, die ſich allein durch den Ausdruck des Angeſichtes erreichen läßt, und der alles Uebrige im Gemälde untergeordnet iſt.

licher Regeln das Mittel, sie zwar langsamer, aber desto unfehlbarer zu dem Bessern, und durch große Werkfertigkeit und Sicherheit der Behandlung zu höherer Vortrefflichkeit emporzuheben.

Ferner leiten uns jene Andeutungen der alten Schriftsteller über die Kunstentwickelung zu der Bemerkung, daß die neue Verbesserung des alten Gepräges, die größere Annäherung an Wahrheit und Schönheit, welche in irgend einer || Schule über die frühere Satzung hinaus versucht wurde, nicht sogleich überall nachgeahmt und Eigenthum der ganzen griechischen Kunst wurde. Schon lange hat man angemerkt, daß auch in den Zeiten der vollendeten Kunst noch Vieles auf Münzen, Reliefen, so wie an Geräthen und Bildern der Tempel nach alter Weise gearbeitet wurde, ja die Münzen mancher Städte, wie von Thasos, von Naxos auf Sicilien, zeigen auf der einen Seite ein Bild von höchster Kunstschönheit und auf der Rückseite die treue Nachbildung eines steifen Idols. Man sieht deutlich, wie dasjenige, was Plinius von Myron rücksichtlich der Haare anmerkt, sich überall an vielem Bildwerke wahrnehmen läßt: ein mit Bewußtseyn verbundenes Festhalten an gewissen alten Formen und Wiederholung altheiliger Gestalten noch damals, als die Kunst in den andern Werken schon über alle Satzung hinweg zur reinen Wahrheit und Schönheit gelangt war. Was sich aber noch in den spätern Zeiten unzweydeutig wahrnehmen läßt, dürfen wir in dem Laufe der Entwickelung selbst, als die Erscheinung neuer und naturgemäßer Gestalten zuerst die alte Kunstform und die Scheu vor der Ueberlieferung durchbrach, in noch größerem Maaße wirksam setzen, und unter diese Ansicht gebracht, kann es nichts Auffallendes haben, wenn nicht nur in verschiedenen Schulen und Landen, sondern in derselben Stadt beym Beginne der Kunstvollendung der eine Meister die neuen Formen ausprägt, während der andere den alten treu bleibt, ja das Volk, an altherkömmlichen Gestalten, wie an theurem Erbtheile der Vorfahren festhaltend, kann in solchem Falle in seinem Urtheile zwischen beyden Meistern schwanken und dem Alter-

thümlichen vor dem Neuen wenigſtens eine Zeitlang den Vorzug geben, bis es der Wahrheit und Schönheit durch die ihnen inwohnende Kraft gelingt, auch bey der Menge das Vorurtheil zu beſiegen. Auf dieſe Weiſe läßt ſich vollkommen erklären, wie in Athen Kritias und Hegias mit alterthümlichſteifen Bildſäulen dem Phidias und ſeinen idealen Götterbildern nicht nur gleichzeitig ſeyn, ſondern von Plinius ſogar als Nebenbuhler deſſelben können genannt werden. Wie in dieſen Meiſtern die alte und die neue bildende Kunſt, ſo erſchien zu derſelben Zeit und in derſelben Stadt die alte und neue Tragödie in Aeſchylus und Sophokles wetteifernd nebeneinander, und wie Kritias, ſo hielt Aeſchylus an der einfachern und ſtrengern Form der Kunſt in ſeinem Fache feſt, „allein bemüht ſeine Geſtalten mit Feyerlichkeit und Würde zu umkleiden, darin ſey die alte Weiſe, die hochfeyerliche und heroiſche.“ [180]) ||

Endlich erhalten jene Nachrichten der Alten über die Kunſtentwickelung noch eine Hindeutung auf die Behandlung der Köpfe, welche, näher erwogen, darauf leitet, eine weſentliche Eigenthümlichkeit jener Erſcheinung wahrzunehmen.

Derjenige, welcher die Kunſtentwickelung nicht in einem Kampfe des Herkömmlichen und Neuen, ſondern in ungehemmtem Fortſchritte nach dem Wahren und Schönen zu erblicken glaubt, wird erwarten müſſen, daß alle Theile der Geſtalt gleichmäßig von der neuen Einſicht durchdrungen und veredelt werden. Dagegen tritt nun jene Nachricht des Plinius von Myron, hauptſächlich in ſo fern ſie die Köpfe betrifft, ein, und wenn, wie es heißt, dieſer nur die Körper ſorgfältig ausbildete, in dem Geſicht aber das Gemüth nicht ausdrückte, ſo lehrt ein ſolches Verfahren eines Meiſters, der an Erfahrung,

180) *Μόνον γὰρ σπουδάζει τὸ βάρος περιτιθέναι τοῖς προσώποις, ἀρχαῖον εἶναι κρίνων τοῦτο τὸ μέρος, μεγαλοπρεπές τε καὶ ἡρωϊκόν· τὸ δὲ πανοῦργον, κομψοπρεπές τε καὶ || γνωμολογικόν, ἀλλότριον τῆς τραγῳδίας ἡγούμενος.* Im Leben des Aeſchylus vor ſeinen Werken.

Uebung und hohem Geiſt neben den erſten ſteht, eben ſo wie ſein Beharren bey der alten Form der Haare, daß er mit Abſicht jenen in den Schulen überlieferten Ausdruck der Geſichtsbildung, wenn auch gemildert, doch ſeinen Grundzügen nach beybehalten habe. Was hier von Myron angenommen wird, zeigt ſich an den Bildſäulen von Aegina in weit größerer Entſchiedenheit, und nicht nur an den Häuptern und den Haaren, ſondern auch an den Gewanden. Es tritt nämlich in jenen Werken ein auffallender Widerſpruch zwiſchen der Behandlung des Körpers und der des Kopfes, der Haare und der Kleider ſtark und beſtimmt hervor. Während der Körper zwar noch nach feſter Satzung, aber doch ſchon im Ganzen naturgemäß ausgeführt und von großer Vortrefflichkeit iſt, haben die Häupter noch ohne Ausnahme den gleichförmigen Ausdruck der alten Starrheit und Seltſamkeit; „Von der Minerva an bis zum letzten der Krieger ſehen ſich alle ähnlich und ſcheinen insgeſammt leibliche Brüder und Schweſtern zu ſeyn, ohne den geringſten Ausdruck von Leidenſchaft. Zwiſchen Siegern und Beſiegten, zwiſchen Gottheit und Menſchheit iſt nicht der geringſte Unterſchied zu bemerken,“[181]) und alle Theile des Antlitzes ſind nach derſelben Vorſchrift ausgeführt. Dazu nehme man die flechtenmäßige Behandlung der Haare, die Steifheit der knappanliegenden Gewande, den geraden oder ſtarrausgebogenen Fall ihrer geſteiften Falten, und man hat das vollendete Bild jenes Kampfes, in welchem wir bey der Kunſtentwickelung das Streben nach dem Beſſern mit der Feſtigkeit alter Satzung begriffen ſehn: die Formen des alten Gepräges, wie das rohe Alterthum ſie eingeſetzt hatte, ſind an den Körpern durchbrochen oder gemildert, während ſie am Haupte, im Haare und in der Bekleidung noch unerſchüttert der Veredelung widerſtehen. Auch iſt nicht ſchwer den Grund dieſer auffallenden Erſcheinung offen darzulegen. Wenn

[181]) Wagner a. a. O. 94.

vor der beginnen || den Entwickelung die Kunſt von der Religion und Ueberlieferung in feſter Form und Schranke gehalten ward, ſo durfte, da die hemmende Macht nicht auf Einmal ihre Stärke verliert, die erwachende Einſicht und Liebe des Beſſern ſich in dem alten Gepräge nur an den Theilen verſuchen, welche durch ihre Veränderung und naturgemäßere Ausbildung den Eindruck des Ganzen entweder gar nicht, oder doch nicht weſentlich veränderten oder aufhoben. Dieſer aber beruht offenbar auf Haupt, Haar und Bekleidung, für ihn iſt die Behandlung des Nackten von geringerer Bedeutung, er bleibt ſich gleich, wenn auch in dieſelbe mit Beybehaltung des alten Kanon und der durch ihn gebotenen Verhältniſſe, das Wahre und Naturgemäße aufgenommen wird. Daher ſind die Leiber, wenn auch nach feſten Normen gebildet, von überraſchender Wahrheit und Lebendigkeit; aber das Angeſicht der Gottheit, die ehrwürdigen Züge, in denen ſie von den Vorfahren war geſehen und angebetet worden, ſind fortdauernd unverletzt und unverwandelt geblieben, mit ihnen das Uebrige, was die Geſtalt umgab und ihren Eindruck zu beſtimmen geeignet war. Stand aber die Bildung der Götter feſt, ſo lieferte ſie zugleich den Kanon für die andern Geſtalten, weil dieſelbe Ehrfurcht, welche die Züge der Gottheit und die Eigenthümlichkeit der ganzen Erſcheinung bewachte, auch abhielt, mit ihr die andern Geſtalten durch reinere Formen und größeren Ausdruck in Widerſpruch zu bringen und die Einheit und Uebereinſtimmung der Kunſterzeugniſſe aufzuheben, bis zuletzt die Macht der wachſenden Einſicht, geſtärkt und erweitert durch die oben dargelegten Urſachen und Verhältniſſe, auch hier dem Beſſern über das Herkömmliche entſchiedenes Uebergewicht verſchaffte. Wahrſcheinlich geſchahen hiezu in Attika die entſcheidendſten Schritte, und der Umſtand, daß man dort um dieſelbe Zeit anfing, die Götter nicht nur durch alte Standbilder in den Tempeln, ſondern auch durch Menſchen auf dem Theater dargeſtellt und hier in freyer Bewegung und in einer den Erforderniſſen der Schönheit gemäßen Bekleidung und Ausſtattung auftreten zu ſehen, trug

als äußere Urſache wohl nicht am wenigſten bey, der Wahrheit über die Satzung den Sieg zu erleichtern. Am längſten erhielten ſich, wie wir ſahen, die Spuren von dieſer in Behandlung des Haares und des Antlitzes, und mehrere auf unſere Zeiten gekommene Werke zeigen, daß, wie Myron, auch andere Künſtler ſie in jenen Theilen noch zu bewahren ſuchten, als alle übrigen bereits nach den Erforderniſſen der Wahrheit und Schönheit gebildet wurden. [182]) ||

Was die Verhältniſſe der alten Kunſtſchulen, wie wir ſie in Attika, Aegina, Kreta, Argos, Sikyon, Rhodos, Samos, Chios nachgewieſen haben, anbelangt, ſo zeigt ſich nirgend in der einen etwas Ausſchließendes in Bezug auf die andere. Die älteſte griechiſche Kunſt iſt eine und dieſelbe, wenn auch manches Oertliche leichten Unterſchied begründen mag, und ſteht in ſo fern in gleicher Linie mit der Architektur und der Muſik. In beyden Künſten wird nur Eine Art, dort die doriſche Ordnung, hier die doriſche Harmonie, obwohl beyde den Doriern nicht allein angehören, für ächtgriechiſch, die ſpäter hinzugekommene aber für fremd oder Abart gehalten. Auch ſehen wir, daß die Künſtler der verſchiedenen Länder in den Schulen der andern, Argeier in Sikyon, Sikyonier in Athen, Aegineten von dädaliſchen Abkömmlingen, und Athenäer in Argos gebildet wurden, und alle Werke der älteſten griechiſchen Zeit, ſelbſt die in Hetrurien gefundenen tragen die Spuren eines allgemein verbreiteten, aller Orten übereinſtimmenden Gepräges. Wenn demnach bald von attiſcher, bald von äginetiſcher Kunſt bey Pauſanias geredet wird, ſo kann hiebey nur an zufällige Eigenheit, an ſolche, die ein ſpäterer Gebrauch

182) So die Gruppe des Mercurius und Vulcanus, wie ſie Visconti nennt, in der Villa Borghese Stanza VI. N. 6, die, im Original geſehen (denn die Abbildungen bey Winckelmann in den Monumenti inediti und anderwärts geben die Köpfe nicht treu wieder), ein lebendiges Bild deſſen, was von den Werken des Myron berichtet wird, geben kann; die Leiber vollkommen und ſchön ausgeführt, im Geſicht aber und in den Haaren die noch deutlichen Spuren und Züge der alten Steifheit.

mit diesem Namen verband, nicht an eine innere Verschiedenheit gedacht werden. Lucian, wenn er durch Beschreibung der Werke altattischer Meister die Werkstätte ihres Landes und ihrer Zeit bezeichnet, sagt ungefähr dasselbe, was anderwärts von Kallon aus Aegina und von Kanachus aus Sikyon berichtet wird. Doch scheint Pausanias einen Unterschied zwischen dem Aeltestattischen und dem Aeginetischen anzunehmen, wenn er vom Herakles zu Erythrä sagt, er sey weder den Bildern, die äginäische genannt werden, noch den ältesten der attischen gleich. [183]) Die ältesten attischen kömen

(71.)

[183]) Paus. 7, 5. §. 3. *Τὸ δὲ ἄγαλμα οὔτε τοῖς καλουμένοις Αἰγιναίοις, οὔτε τῶν Ἀττικῶν τοῖς ἀρχαιοτάτοις ἐμφερές· εἰ δέ τι καὶ ἄλλο ἀκριβῶς ἔστιν Αἰγύπτιον.* Eben so sind *Αἰγινητικὰ ἔργα* Paus. 1, 42. §. 5. *τρόπος τῆς ἐργασίας ὁ Αἰγιναῖος καλούμενος ὑπὸ Ἑλλήνων* Paus. 8, 53. §. 5, *πλαστικὴ ἡ Αἰγιναία* Paus. 10, 17. §. 6. *ἐργασία Αἰγιναία* Paus. 10, 36. §. 3, und ein Holzbild des Apollo auf Aegina *τέχνης τῆς ἐπιχωρίου* Paus. 2, 30. §. 1. Da jedoch überall nur Namen und Benennungen, nirgend aber Kennzeichen dessen angegeben werden, was Aeginetisch in der bildenden Kunst genannt wurde, so ist offenbar, daß aus Pausanias hierüber sich außer dem Charakter großer Alterthümlichkeit nichts bestimmen lasse, und wir vor der Hand allein an die aus Aegina kommenden Bildsäulen angewiesen sind. Ob aber in diesen die äginetische Art auch noch sichtbar sey? Wer wollte es läugnen, ohne Zeugniß dafür? und woher ein solches Zeugniß nehmen? Die Glosse bey Hesychius, welche gleich nachher angeführt werden soll, nennt Bildsäulen mit geschlossenen Füßen äginetische. Das ist offenbar nur Ein Kennzeichen, wie es sich in beyden Palladien unter den äginetischen Bildsäulen findet, aber nicht für alle passend und auch nicht das Ganze bestimmend, da Pausanias, um die eigenthümliche Gestalt der wilden Böcke auf Sardinien zu beschreiben, sagt, sie seyen, wie Jemand nach der äginäischen Plastik einen wilden Widder machen würde, also das Aeginetische sich auf die ganze Gestalt und die besondere Form ihrer Ausführung beziehen muß. Daß bey so unvollständigen und nur in das Allgemeine gehenden Nachrichten auf der einen, und bey der vielseitigen Eigenthümlichkeit der äginetischen Bildsäulen auf der andern Seite die Ansichten über den Charakter des Aeginetischen nach den verschiedenen Richtungen hin sich theilen mußten, ist begreiflich. Vielleicht erfahren wir Bestimmteres dann, wenn das Glück die Nachforschungen, deren Gegenstand Griechenland jetzt mehr als je ist, auch auf anderen Punkten, besonders in Attika und auf andern Inseln so begünstiget, wie es auf Aegina gethan hat.

keine andern seyn, als in denen das alte Gepräge der Dädaliden in voller Eigenthümlichkeit besteht, und werden nicht deßhalb namentlich hervorgehoben, weil sie von den ältesten in Sikyon, oder Argos und Aegina wesentlich verschieden waren, sondern weil sich der Ruhm der attischen Werkstätte überall hin verbreitet hatte, und man sich der Muster dieser Arbeit leicht erinnerte. Da nun die äginäischen in der genannten Stelle von ihnen zwar unterschieden, aber ihnen doch gegenüber und mit ihnen auf gleiche Linie gesetzt werden, so muß Pausanias sie in Hinsicht ihrer Alterthümlichkeit denselben ähnlich gefunden haben. Darauf deutet auch die bey Hesychius erhaltene Nachricht, nach welcher Bildsäulen mit geschlossenen Füßen, also wieder nur jene der ältesten Kunstart, äginetische Werke genannt werden, [184]) und will man bey dem Mangel weiterer Nachrichten aus diesen Umständen und zugleich nach der Eigenthümlichkeit der auf Aegina gefundenen || Werke einen Unterschied zwischen beyden Benennungen aufstellen, so müssen wir unter attischen die der alten Kunstart ganz treugebliebenen, in allen ihren Theilen gleichförmig durchgeführten, unter äginetischen aber solche verstehen, die der alten Satzung zwar in Haupt, in Haaren und Gewanden, auch, im Falle sie außer belebter Handlung gebildet sind, in Schließung der Füße huldigen, in der Ausführung der übrigen Theile aber der Wahrheit und Schönheit näher gerückt sind, also Werke, in denen jener Widerspruch zwischen Haupt und Gliedern, die Eigenthümlichkeit der sich entwickelnden Kunst, scharf und entschieden ausgedrückt ist. Wie sich aber in der größern Zahl und Verbreitung der ältesten attischen Bilder ein Grund angeben ließe, weßhalb man im Allgemeinen Werke dieses Gepräges attische genannt hätte, so darf man annehmen, die Werke der sich entwickelnden Kunst heißen äginetische, weil während dieser Zeit nirgend so Vieles und so Vorzügliches gearbeitet ward, als in

(71.)

[184]) Hesychius Tom. I. p. 137. Alberti. *Αἰγινητικὰ ἔργα τοὺς συμβεβηκότας ἀνδριάντας.* Vergl. die vorhergehende Anmerkung. ||

Aegina, wozu auch gewiß noch der Umstand wirkte, daß Aegina mitten im Laufe seiner Kunstentwickelung seiner Freyheit und seiner Bürger verlustig ging, und die ganze äginetische Kunst, noch ehe der Widerstreit der alten und neuen Form in ihr sich ausglich, abgeschlossen und vernichtet ward. [185])

(72.)

[185]) Es sey erlaubt, hier noch Einiges über die Bedeutung der äginetischen Bildsäulen und die Zeit ihres Ursprungs zu erwähnen. Bekannt ist, daß sie in den beyden Giebelfeldern jenes äginetischen Tempels in zwey Gruppen vereinigt waren, jede eine Kampfscene vorstellend, mit aufrechtstehenden, knieenden und gefallenen Kriegern, in der Mitte aber die Minerva als die Beschützerinn der einen Partey gegen die Geschosse der andern, denen sie ihren Schild entgegenwendet. Wie über die Arbeit, den äginetischen Styl, so sind auch über die nähere Bezeichnung des Gefechtes die Ansichten auf das Entgegengesetzteste von einander abgewichen. Keinem aber, der den Ruhm von Aegina, die Heldensage, auf welche sich die alte Verherrlichung der Insel im Glanze der mythischen Zeit gründete und die Größe der einheimischen Heroen des Eilandes, so wie die über dergleichen Dinge unter den Griechen obwaltenden Ansichten erwägt, kann es zweifelhaft seyn, daß hier Scenen aus der Sage der Aeakiden, des Aeacus selbst, oder seiner Söhne Peleus und Telamon, oder seiner Enkel Achilleus und Aias gebildet sind, und wer noch zweifelte, daß die Thaten dieser Helden gerade der Gegenstand gewesen, den die Aeginеten auf ihrem Eilande durch die Kunst verherrlicht zu sehen wünschten, den könnte Pindarus überzeugen, dessen Gedichte auf äginetische Sieger, Werke, die zu öffentlichem Vortrage durch Chöre meist vor den Tempeln bestimmt waren, vom Preise der Aeakiden und ihrer Thaten angefüllt sind. „Euch, o Aeakos Söhn', acht' ich ein alldeutlich Gebot mir gegeben, Wenn in dieß Eiland ich einzieh', Euch zu benetzen mit Ruhm," sagt der Dichter Isthm. 6, 28. von sich, und dasselbe deutliche Gebot (σαφέστατον τέκμωρ) hatten gewiß auch die Künstler. Die Scenen des Kampfes aber werden durch zwey Figuren näher bezeichnet. Auf der vordern Seite ist der Bogenschütz, den die sicherste Analogie anderer Kunstwerke als Hercules anzuerkennen zwingt. Wie hier der Künstler ihn bildet, so erscheint er bey Homer dem Odysseus in der Unterwelt: Γυμνὸν τόξον ἔχων καὶ ἐπὶ νευρῇφιν ὀϊστὸν, Δεινὸν παπταίνων, ἀεὶ βαλέοντι ἐοικώς Od. λ, 607, und vollkommen nach der Homerischen Schilderung, zugleich auch der äginetischen Bildsäule an Stellung, Kleidung, Kopfbedeckung fest wie eine Kopie dem Original vollkommen gleich, auf den Münzen von Thasos, auf welcher Insel er besonders verehrt wurde. Dieses genaue Zusammentreffen der Dichter und Künstler, verbunden mit den Nachrichten von andern Kunstwerken bey Pausanias, in denen Hercules der

Noch bleibt uns übrig, mit Wenigem die Richtung zu bezeichnen, welche die griechiſche Kunſt genommen, nachdem ſie angefangen hatte, die Starrheit der alten Satzung zu beſiegen. — Dem zur Bildung menſchlicher Geſtalten berufenen Künſtler bot ſich in den Gymnaſien und auf den Schauplätzen der öffentlichen Feſtkämpfe

Bogenſchütze auf ähnliche Art gebildet war, laſſen auf ein uraltes Symbol ſchließen, das Dichter und Künſtler vor Augen hatten. Hier wird demnach mit Hirt eine Scene aus jenem Kampfe anzunehmen ſeyn, den der Aeakide Telamon mit Hercules gegen Laomedon, König von Troja, ſiegreich beſtand, wenn auch nicht alle Bildſäulen die Namen beſtimmter Helden empfangen können.

Auf dem hintern Giebel aber deutet die phrygiſche Kappe des Bogenſchützen offenbar auf Paris und den zweyten troiſchen Krieg. In dieſem ſind Achilleus und Aias aus Aeacus Stamme als die erſten aller Helden anerkannt, und wahrſcheinlich iſt jener auch von Pindar hervorgehobene Kampf des Aias dargeſtellt, als Achilleus von || den Geſchoſſen des Paris und des Apollo gefallen war, und ſein Leichnam nur durch die Heldengröße des Aias aus den Händen der Feinde gerettet wurde. Daß aber dann eine Trauergeſchichte der Aeakiden darin vorgeſtellt, daß es eine durch den Homeriſchen Geſang nicht verherrlichte Scene wäre, und Aehnliches wird Niemand einwenden, der für ſolche Fälle die Wahl und Behandlung künſtleriſcher Aufgaben aus der Heldenſage wohl in Erwägung zieht. (1819.)

Herr Hirt beharrt natürlich auf Patroclus und ſagt S. 243 in Bezug auf dieſe Anmerkung: „Hier diene zur Antwort, daß ſich hier ſchwerlich ein Achilles denken laſſe, weil derſelbe zwar ein Aeakide, aber kein Aeginete war; zweytens, warum ſollten eher Unfälle der Aeakiden vorgeſtellt ſeyn, als Thaten, die ihre Ehre bezeichnen.“ Dieſer magern Abweiſung diene nun wieder zur Antwort, daß Patroclus nicht einmal ein Aeakide, und auch Aias, der ihn ſchirmte, zwar ein Aeakide aber kein Aeginete, ſondern ein Salaminier war; zweytens, daß eben der Heldenmuth, mit welchem Aias den gefallenen Achilles ſchirmte, unter die glänzendſten Thaten der Aeakiden gerechnet wird, und durch den Trauerfall, welcher den Achilles hingerafft hatte, auch Pindarus in einem dieſer Gruppe ganz analogen Werke zum Ruhme Aeginas und der Aeakiden ſich nicht abhalten läßt, gerade jene That des Aias vor allen andern hervor zu heben: daß nämlich er ſich tapfrer denn ſein Gegner Odyſſeus bewährt, „als hart ſie bedrängte der Kampf In des Schlachtſpeers Mordabwehrender Macht, da Achilleus ſterbend ſank und bey anderem Werk, auch vielverderblicher Tage. Nem. VIII. 29 ff., und gleichwohl bezeichnet auch Odyſſeus (Od. ε. 309) jenen Kampf als denjenigen, der ihm

die menschliche Gestalt in ihrer höchsten und vollesten Ausbildung, welcher sie allein in der Palästra durch die sorgfältige Pflege einer den ganzen Menschen umfassenden und den Leib wie den Geist gleichmäßig entfaltenden Erziehung theilhaftig werden konnte, zur Be-

(73.)

die größte Gefahr brachte, da die meisten feindlichen Geschosse gegen ihn geschleudert wurden. Ueberhaupt ist für den Zweck solcher Darstellungen, alten Heldenruhm der einheimischen Heroen zu verherrlichen ganz gleichgültig, ob der Held im Kampfe gefallen; denn auch sein Tod in der Schlacht ist ein Theil seines Ruhmes. — Was nun ist wahrscheinlicher, daß an jenem Orte eine Scene vorgestellt wurde, in welcher um den Leichnam eines zu den Aeakiden gar nicht gehörigen Helden gekämpft ward, oder eine solche, in welcher die beyden größten Aeakiden verwickelt waren, wo der Heldentod des einen dem andern Gelegenheit gab, seine Tapferkeit in ihrem vollen Glanze zu zeigen und den gefallenen Freund und Verwandten vor Entehrung und Schmach auch nach dem Tode zu schirmen? Doch umsonst würde ich darauf ausgehen, Hrn. Hirt zu überzeugen, daß gerade jene Beschaffenheit des Kampfes, welche den Heldentod und den Heldenmuth zweyer Aeakiden und zwar der größten von allen umfaßt, hier der vorzüglich passende, ja der Patrokleica und ähnlichen Sagen gegenüber der allein zulässige Stoff sey; denn was er mir entgegenhält, Aias sey zwar ein Aeakide aber kein Aeginete gewesen, zeiget, auch abgesehen von dem Widerspruche, in den es ihn mit sich selbst bringt, daß es ihm für Auffassung und Beurtheilung des für solche öffentliche Denkmäler zweckmäßigern und vorzüglichern Stoffes ganz und gar an Vorkenntniß und Urtheil gebricht. (1828.)

Daß die Bildsäulen von verschiedener Arbeit sind, darüber stimmen alle Nachrichten überein. Man wird sie demnach als Werke verschiedener Meister anzusehen haben; welcher, bleibt von zweifelhafter Bestimmung; doch ist die größere Wahrscheinlichkeit für die Annahme, daß sie vom ältesten der äginetischen Künstler dieser Epoche, von jenem Meister, welcher im zweyten Gliede aus der Lehre des Dipönus und Skyllis und der ersten durch Bearbeitung des Marmor berühmten Schule abstammte, von Kallon aus Aegina herkommen, und um die 65 Olympiade von ihm selbst und unter seiner Leitung seyen verfertiget worden. Nach Wagner war der Tempel mit Marmorziegeln gedeckt, welche zu sägen, wie wir sahen, Byzes auf Naxos zwischen Ol. 46. 3. und 55. 1. erfand. Das Gebäude kann also nicht weit über Kallon hinaus reichen, und wieder nicht sehr weit unter ihn herab, wegen der starren Alterthümlichkeit der Häupter, Haare und Kleider an den Bildsäulen. Dazu läßt sich von keinem andern Aegineten mit einiger Sicherheit nachweisen, daß er in Marmor gearbeitet habe, als von ihm.

obachtung und Nachbildung dar.[186]) Hier wurde, wie im ganzen Volke, so in dem Künstler der Sinn für das Lebendige in seinen edelsten Formen, jene Alles erfüllende Begeisterung für das Schöne

[186]) Ueber die Gymnasien, als die Orte, in denen durch die auf das sorgfältigste berechnete Kunst der Pflege und Uebung der menschliche Körper gleichsam wie ein Gewächs gezogen und veredelt worden, ist vor allen Lucians vortreffliche Schrift: de Gymnasiis Opp. T. II. pag. 883 seq. Reitz. ganz zu lesen.

Außer dem, daß sie ein treues und lebendiges Bild von den vielen und mühevollen leiblichen Uebungen der griechischen Jugend gibt, und auf das Anschaulichste lehrt, wie aus dem Staub und Sand, aus dem Oel und Koth der Gymnasien Kraft, Gewandtheit und Gesundheit des Leibes hervorgingen, und durch die Anstrengungen auf diesem Gebiete der Jüngling von Müßiggang und Trägheit zur Arbeit, Ausdauer und zum Bestreben um Ruhm und Ehre hingeleitet wurde, liefert sie auch viele Züge, aus denen deutlich wird, wie viel die auf solche Art ausgebildeten und gleichsam ausgearbeiteten Körper an Schönheit gewannen, und wie, da der Jüngling unbekleidet vor den Augen der Menge sich in den Festkämpfen zeigen mußte, das Bestreben wohlgestaltet und schön zu erscheinen, allgemein lebendig war. —||

Nachdem der Skythe Anacharsis, welcher sich in jener Schrift mit Solon unterredet, in Verwunderung ausgebrochen ist über die jungen Leute, welche sich Anfangs ganz friedlich entkleidet und mit Oel gesalbt hatten, „nun aber auf einander stoßen wie die Böcke," indeß andere, ungeachtet der Salbe ringend, „unter vielem Schweiß sich im Kothe wälzen, und einander aus den Händen schlüpfen wie die Aale," andere sich in wundersamer Anstrengung im Lauf, Wurf, Faustkampf und Sprung üben, erklärt Solon dem Gastfreunde die Uebungen, welcher sich weder darein, noch in die öffentlichen Spiele und ihre Kränze zu finden weiß. „Wäre eben die Zeit der Olympien, oder Isthmien," sagt der Weise, „oder Panathenäen, so würde, was dort geschieht, selbst dich überzeugen, daß sie nicht vergeblich um diese Dinge sich bemühen. Denn keine Erzählung könnte dir ein Vergnügen bereiten, wie die Dinge, welche dort geschehen, wie wenn du selbst dort säßest mitten unter den Zuschauern und die Tugenden der Männer erblicktest, die Schönheit der Leiber und die bewundernswürdige Wohlgestalt, die gewaltigen Fertigkeiten, unbekämpfbare Kraft und Kühnheit und Ehrliebe und unbezwungene Gesinnung und unermüdlichen Eifer für den Sieg. Denn ich weiß wohl, daß du nicht aufhören würdest zu loben, zu rufen und zu klatschen u. s. w."

Nachdem die Wichtigkeit solcher Uebungen für Selbstständigkeit und

geweckt, und nach Vernichtung der alten Schranken die Wahrheit und Schönheit der Gestalt, umgeben von Anmuth, Besonnenheit und Sitte, als Spiegel eines in sich wohlgeordneten, beruhigten

Freyheit dargelegt ist, begehrt Anacharsis über das Einzelne weitere Erörterung, sucht aber bey der stechenden Hitze den Schatten, voll Verwunderung über Solon: „daß du, o Solon, schon ein Greis, bey der Hitze weder schwitzest wie ich, noch dich nach einem Schatten umsiehst, da unterzutreten, sondern ohne Beschwerde die Sonne bestehst.“ Solon: „Diese thörichten Arbeiten, Anacharsis, und das beständige Umwälzen in dem Kothe und die Mühseligkeiten im Sande unter freyem Himmel gewähren uns diese Schutzwehr gegen die Anwürfe der Sonne, und wir brauchen nicht mehr den Hut, welcher den Strahl abwehren solle, auf unser Haupt zu setzen.“

Hierauf Erörterungen über die Zwecke des Staates und ihre Förderung durch die Gymnastik. Alle Sorge geht dahin, daß der künftige Bürger gut am Geist und stark am Leibe werde. Nicht hinlänglich scheine es, daß ein Jeder wachse, wie er eben wachse, weder am Geist noch Leibe, sondern daß für beyde Bildung und Pflege nöthig sey. „Das Gleichniß nehmen wir von den Landleuten, welche die Pflanzen, so lange sie klein und zart sind, schützen und umzäunen, daß sie nicht von den Winden verletzt werden. Wenn aber der Zweig sich verdichtet, schneiden sie das Uebermäßige aus, und indem sie den Baum den Winden zu bewegen und zu schütteln preis geben, machen sie ihn fruchtbarer. Die Leiber aber üben wir also: Wir entkleiden sie, wie ich sagte, wenn sie nicht mehr zart und unverbunden (ἀσυμπαγῆ) sind, und suchen sie zuerst an die Luft zu gewöhnen, indem wir sie vertraut machen mit jeglicher Jahreszeit, daß sie weder die Hitze drückt || noch sie auch dem Frost erliegen; sodann salben wir sie mit Oel und erweichen sie, damit sie dehnbarer werden. Denn seltsam ist es, wenn wir meynen, daß das Leder, von Oel getränkt, schwerer zu zerreißen sey und viel länger dauere, das doch schon todt ist, wir aber nicht glauben wollen, daß der Leib, welcher noch des Lebens theilhaft ist, durch das Oel nicht besser eingerichtet werden sollte.“ Dann die vielfachen Uebungen, ihr Gebrauch im Kriege und die Beschaffenheit der so gebildeten Leiber: „Du begreifst wohl, mein ich, wie sie mit den Waffen seyn müssen, welche selbst nackt den Feind erschrecken könnten, nicht zeigend die träge und weiße Wohlbeleibtheit, oder Magerkeit mit Blässe, wie die Körper der Frauen im Schatten verkommen, zitternd, gleich von vielem Schweiß zerfließend, oder keuchend unter dem Helme.“ — Sodann: „Diese sind uns von brauner Farbe in das Dunkle, von der Sonne angestrichen, von mannhaftem Ansehen, welche die Fülle des Belebten, Warmen und Männlichen zeigen, die einer solchen Wohlgestalt (εὐεξία) sich erfreuen, weder steif

und klaren Gemüthes zum Kampfziele für die Bestrebungen der Künstler aufgestellt. Das Erz, der Marmor sollte Leben haben, athmen, verlangte die allgemeine Stimme, und nichts die

und dürr, noch von belastender Fülle, sondern wie symmetrisch umrissen (ἐς τὸ σύμμετρον περιγεγραμμένοι), welche das Unnütze und Uebermäßige der Beleibtheit durch Schweiß ausgetrieben, was aber Kraft und Spannung gewährt, unvermischt mit dem Schlechten, zurückbehalten haben und es kräftig bewahren. Denn wie diejenigen, welche den Waizen worfeln, so thun unsere Gymnasien mit den Leibern. Die Spreu und die Hülsen blasen sie weg, die reine Frucht scheiden sie aus und bringen sie zu Haufen." Hierdurch Gesundheit und leichtes Ertragen der größten Anstrengung: „denn vielfach vorher sich abmühen und vorher arbeiten, erzeugt keine Erschöpfung, sondern eine Vermehrung der Kraft, die, aufgeschnellt, völliger wird." — Hierauf von Koth und Staub (seiner Sand) der Palästra. Jener dient, den harten Fall zu verhindern, die Festigkeit und Sicherheit zu vermehren, „denn glaube nur, daß es nichts Kleines ist, einen zu heben, der mit Oel, Koth und Schweiß überzogen ist und sich bemüht, dir zu entfallen und aus den Händen zu schlüpfen." Der Sand dagegen erleichtert den Griff, hemmt den Schweiß und schützt gegen den Wind. „Dazu streift er auch den Schmutz heraus und macht den Mann glänzender. Auch möchte ich dir gern einen der weißen und im Schatten aufgezogenen nahe herstellen, und, welchen du immer aus den im Lykeion Geübten herausgreifen willst, nachdem ich ihm Sand und Koth abgewaschen, daneben, um dich zu fragen, welchem von beyden du wünschen würdest gleich zu seyn. Denn ich weiß, daß du gleich auf den ersten Anblick wählen würdest, auch ohne jeden der beyden in Werken zu versuchen, lieber fest und zusammengedrängt zu seyn (συνεστηκὼς καὶ συγκεκροτημένος εἶναι), als zu zärteln, zu zerfließen und weiß zu seyn aus Mangel und Flucht des Blutes nach den innern Theilen." — Dadurch auch werden sie vom Müßiggang, Uebermuth und Verderben abgewandt und auf das dem Staate Förderliche hingewandt. Die öffentlichen Spiele aber sind nur Mittel, die Gymnasien durch öffentliche Ehre zu heben. „Weil dort die Jünglinge sich vor so einer großen Menge entkleiden müssen, so tragen sie für || Wohlgestalt Sorge, damit sie nicht sich schämen und ein jeder sich zum siegeswürdigsten mache."

Das Folgende gehört weniger für unsern Zweck; aber schon das Gegebene macht es deutlich, wie in den Gymnasien unter solchen Gestalten der Künstler seine Schule fand, und aus diesen Bildern rein entfalteter menschlicher Natur die ganze männliche Kunstwelt der Griechen in zahllosen Bildungen und Abstufungen des Alters, der Schönheit und des Charakters hervorging.

Harmonie der sinnlichen und sittlichen Schönheit aufheben und gefährden. Die Kunst, durch diese Forderung in ihrer Richtung erhalten, ward || eine zweyte Schöpfung menschlicher Gestalt, als des irdischen Abbildes der Schönheit und der Sittlichkeit. Zugleich erhob die Begeisterung für das Schöne über das Zufällige seiner Erscheinung in den einzelnen Formen, und ließ es vor dem Gemüth des Künstlers in verklärter Reinheit sich offenbaren. Es in dieser darzustellen wurde die höchste Aufgabe, nachdem auch die Götterbilder ihre alten Formen abgelegt hatten, und dem Künstler oblag, den Zeus, die Pallas und die andern Bewohner des Himmels in der Erhabenheit und unsterblichen Schönheit, in welcher sie auf dem Olymp erschienen, den Augen ihrer Verehrer zu zeigen.

Unverkennbar erleichterten diesen Aufschwung der Kunst zum Idealen die Homerischen Gesänge und wirkten in dem Gemüth des Künstlers die Erschaffung der göttlichen Gestalten. In dem alten Heldengesang, dessen Kraft und Herrlichkeit das ganze Gemüth des Volkes erfüllte und erhob, sind die Bewohner des Olympus, jeder in großer Eigenthümlichkeit dargestellt. Wie dem gottbegeisterten Sänger, so erschien jetzo dem von ihm erfüllten Künstler der Gott und der Held in ungetrübter Herrlichkeit, und Phidias, wie später Zeuxis, erklärten, daß sie, jener die Majestät des Zeus, dieser die Anmuth der Helena nach Homer und so gebildet, wie durch die Schilderung des Dichters in ihnen die Anschauung sey geweckt worden.

Nachtrag

zur zweyten Abtheilung.

Wie oben am Schlusse der Untersuchungen über den langen Bestand der alterthümlichen Kunst in Griechenland, so finden wir uns auch hier nach Darlegung des Zeitraums, der Ursachen und der Art ihrer endlichen Entwickelung veranlaßt, durch Beachtung der abweichenden oder diesen Abhandlungen entgegengesetzten Ansichten, den Inhalt des Vorhergehenden zu schirmen oder näher zu bestimmen.

Herr Hirt in der oben angeführten Beurtheilung äußert sich hierüber S. 233 wie folgt: „Da nun während der langen ersten Kunstperiode, wie der Verf. annimmt, der Typus unverändert blieb, und jetzt erst, mit dem Beginn der zweyten, die Fortschritte zur Verbesserung und Vervollkommnung der Kunstwerke eintraten, so erwartet man von dem Verfasser hauptsächlich zwey Dinge: erstlich die Motive, welche ein solches Abgehen von dem Herkommen des alten Typus veranlaßten, und zweytens, auf welche Weise und durch welche Künstler vornehmlich ein solches allmähliges Fortschreiten bewirkt ward, so daß Phidias und seine Zeitgenossen in der dritten Epoche das werden konnten, was man ihnen aneignet." — Man eignet sonst einem etwas an, was ihm zuvor nicht eigen war, oder nicht dafür erkannt ward, ihm eigen zu seyn. Was also kann Herr Hirt hier meinen? Doch das ist sein Styl und Ausdruck, den sich Jeder, wie er es kann, übersetzen mag. Anlangend die

Sache

Sache, so ist die Aufgabe, welche hier vorliegt, sehr einseitig aufgefaßt und auch das Aufgenommene bunt durch einander gestellt. Denn voran muß doch als wesentlich und die ganze Sache begründend die Beweisführung gehen, daß nämlich in dem genannten Zeitraume sich die Kunst in der That von dem heiligen bis zum vollendeten Styl entwickelt habe, und daran schließt sich wohl eben so natürlich vor Allem genaue Nachricht von den Künstlern, durch welche sie geschah, eine Nachricht, vor welcher Herr Hirt Angabe der Motive begehrt. Offenbar aber muß man zuerst wissen, wer etwas gethan hat, ehe man fragen kann, warum er es gethan hat. Aber außer der Darlegung des Thatbestandes, der Personen und der Motive (um mit ihm dieses, wiewohl für die Sache zu enge, Wort zu brauchen) kommen doch am Ende noch die Art und Weise der Entwickelung zu erwägen, sind die merkwürdigen Erscheinungen, welche sie bietet, zu erklären und ist die Richtung zu bezeichnen, welche die sich entfaltende Kunst verfolgend zu ihrer idealen Höhe sich erhob. Von allen diesen Dingen ist jedes so hauptsächlich wie die zweye, die er flüchtig aufgegriffen und falsch gestellt hat. Ich bin also diesem Beurtheiler der hier verhandelten Sache gegenüber in dem seltenen Fall, mich gegen den zu kleinen Maßstab zu verwahren, den er an dieselbe gelegt und an dem man, eben weil er der seine ist, gleich vorn herein sein eigenes Vermögen in Auffassung und Bestimmung dieses vielseitigen Gegenstandes messen kann. — Doch auch das Wenige, welches er hier sucht, hat er nicht gefunden: „Wir sind gezwungen zu gestehen, daß wir die Leistungen des Verf. in solchen wesentlichen Hinsichten (?) den Erwartungen nicht ganz entsprechend gefunden haben.“ Aus dem Folgenden geht hervor, daß Herr Hirt ganz und gar nicht gefunden hat, was er suchte, und der mildernde Ausdruck ist ihm offenbar gegen seinen Willen in das Concept gerathen, zumal derjenige, welcher sich gezwungen sieht, etwas zu gestehen, ein großes inneres Widerstreben dagegen verräth: er thut es ungern, sein Gefühl widerstrebt, aber sein literarisches Gewissen gebietet.

So etwas aber hat gar keinen Grund, wo nun nichts weiter gesagt werden soll, als was hier steht. Wie selten entspricht etwas ganz unserer Erwartung, zumal wenn wir mit vorgefaßten Meynungen hinzutreten und unser Urtheil über die Sache schon seit fünfzig Jahren bey uns tragen? Herr Hirt mag also nur frisch herausſagen, daß er hier ganz und gar nicht gefunden, was er gesucht hat, nämlich durchaus nichts von sich selbst, von seinen Hypotheſen, Meynungen und Einbildungen.

Doch wird er wenigstens angeben, was er in Bezug auf jene zwey weſentlichen Hinſichten, wie er es in seiner schielenden Sprache nennt, gefunden hat, zunächst in Bezug auf die Motive, welche die Künstler bestimmten, den alten Typus zu verlaſſen? Auch das geschieht nicht.

„Der Verf. nennt den Styl seiner ersten Epoche den symboliſchen, weil man bis spät nur Götterbilder darstellte. Wie aber die Arbeiten für die Auszierung der Tempel häufiger wurden, und die Götter vielfach neue Beynamen erhielten, und man auch anfing Bildnißstatuen von Athleten und andern um den Staat verdienten Männern aufzuſtellen, so soll man sich gedrungen gefühlt haben, von dem Symboliſchen abzugehen und mehr zu dem Wahren und Charaktervollen sich hinzuneigen.“

Wenn ihm zuvor die ganze Aufgabe sich in zwey „Hinſichten“ zuſammenzog, so schwindet nun wieder die Darlegung der Gründe jener merkwürdigen Erſcheinung, die er unter „Motiven“ begreift, in zwey untergeordnete Aeußerlichkeiten, und von der ganzen Darlegung äußerer und innerer Veranlaſſungen, aus denen die Kunſtentwicklung als eine nothwendige Erſcheinung des sich in allen Theilen seiner Einſicht und Bildung von überlieferten Formen zur freyen Forſchung und Ergründung emporſchwingenden Griechenlands in der Abhandlung hergeleitet wird, iſt in dem Augenkreis dieſes Geiſtes nur dasjenige, was von Vervielfältigung der Beynamen und Einführung der Portraitſtatuen zu Anfange geſagt wird, eingetreten.

Nach dieſem schönen Eingange, wo ein Jeder lernen kann, wie man ein wiſſenſchaftliches Problem auffaſſen und wiedergeben

und dabey seine Gewissenhaftigkeit neben seiner Geschicklichkeit in gehörigem Lichte zeigen kann, geräth er in jene Widersprüche hinein, welchen anheimzufallen fortan das unvermeidliche Loos Aller ist, die gegenüber den neugewonnenen Einsichten in den frühern Bestand der Kunst bey den Griechen und in die Gründe ihrer späten Entwickelung sich von den alten Vorurtheilen ihrer Jugend und der lange nach und wieder erzählten Kunsthistorie nicht frey machen können. Erstlich meint er, daß gleich bey ihrer anfänglichen Gestaltung durch die von ihm eingeführte spätere ägyptische „Technik" die griechische Kunst „ein Princip in sich trug, welches die Künstler begünstigte, immer weiter zu streben und das Vollendete darzustellen," und ohne weitere Erläuterung überläßt er uns, über dieses Kunstorakel nachzudenken, was nämlich ein Princip sey, das die Künstler begünstiget, das Vollendete darzustellen, und welchen geheimen Sinn Worte haben können, die weder grammatisch gebraucht noch logisch verbunden sind. Hierauf heißt es, „man könne ungeachtet dessen nicht in Abrede seyn (stehen), daß auch bey den Griechen die Nachahmung eines ältern Typus vorhanden gewesen sey," wo wir also, wenn das der Sinn jenes Ausspruches ist, gleich die ersten durch ägyptische Technik gebildeten Künstler vermöge eines ihnen inwohnenden Principes zur Vollendung streben, dabey aber nach einem ältern Typus arbeiten sehen.

Wäre mit Herrn Hirt auf irgend einem Wege historischer Folgerung etwas anzufangen, so würde sich gleich hier Gelegenheit zeigen, ihm die Augen zu öffnen. Wer nämlich einen überlieferten Typus annimmt, nach dem die Künstler arbeiten, und dessen Satzungen sie ihr Bestreben nach dem Vollkommenen unterordnen, der ist auch genöthiget, den Ursprung jenes Typus in die Zeit des fernen Alterthums zu rücken, in welchem allein Einrichtungen und Gewohnheiten sich begründeten, deren Einfluß sich gegen bessere Einsicht bis spät herab zu behaupten im Stande war. Wer aber die Griechen erst um die Zeit von Psammetichus durch Einfluß einer ägyptischen Technik zu einer bestimmten Kunstform gelangen läßt, wie Herr Hirt, und in einem Zeitalter,

welches die Jugend des sich in Freystaaten und den neuen Ordnungen des Lebens neugestalteten Hellas umfaßt, die erste Kunst unter den Griechen einführt, hat die Bildung eines festen, durch alte Form und Scheu vor Umänderung bewahrten Typus selbst bis auf die Möglichkeit aufgegeben, und muß er ihn dennoch anerkennen, so gewährt er das Schauspiel eines Mannes, dem selbstersonnene Trugbilder gegenüber der Wirklichkeit der Erscheinungen in Zwietracht gerathen und in unlösbarem Gewirr das Haupt umschwirren. Hr. Hirt scheint von diesem seinem Zustand wohl selbst eine Ahnung zu haben. Darum nennt er jenen Typus nicht einen alten, sondern einen „ältlichen," so einen μεσοπόλιος, den er an den Kunstwerken aus Aegina nachweiset; indeß steht hinter diesen äginetischen, wie bekannt, in noch frühern Werken ein anderer von weit größerer Starrheit und Steifigkeit, z. B. in den Reliefen von Selinunt, der denn doch wohl der alte seyn wird, und die Sache bleibt demnach, wie wir sie bezeichnet haben. In Schilderung dieses Styles waltet auch bey ihm die Vorstellung des Conventionellen, welches unlautere, für die Sache, von der es sich hier handelt, nichts sagende Wort statt der hier nöthigen Anerkennung einer durch alte Satzungen bewahrten und überlieferten Form einen Begriff moderner Ansicht und Mode unterschiebt. Auch Herr Hirt erkennt an, was Allen offen liegt, daß die Urheber der ägyptischen Bildsäulen Besseres zu machen verstanden, und das „Conventionelle" daran nicht Unbeholfenheit, sondern „Absichtlichkeit der Künstler war." Er meint, um seine Rede deutlich zu geben, daß die Künstler nicht aus Unbeholfenheit sondern mit Absicht die Starrheit der Gesichtsbildung, der Haare, der Gewänder wiederholt hätten. Wenn er keinen Grund findet zu glauben, daß diese „Nachahmung alterthümlicher Unbeholfenheit in einem gesetzlichen Ausspruche gelegen habe," was sagen will, daß die Künstler durch einen „gesetzlichen Ausspruch" genöthigt gewesen, gegen besseres Wissen und Wollen jene alterthümlichen Formen zu wiederholen, so hat er ganz recht in Bezug auf den gesetzlichen Ausspruch, im Fall er darunter die Formel eines ψήφισμα, ein vom Volk gegebenes

Geſetz verſteht, dergleichen für dieſen beſondern Fall in Griechenland nicht denkbar iſt, unrecht aber, wenn er hier nicht ein νομιζόμενον, einen νόμος im griechiſchen Sinne anerkennt, einen Zweig des weitverbreiteten τὰ πάτρια μὴ κινεῖν; unrecht auch, wenn er das durch jene Nachahmung Wiedergegebene ohne Weiteres „alterthümliche Unbeholfenheit" nennt. Ein Theil davon, wie z. B. Stellung der Pallas, beſonders der Füße, iſt rein ſymboliſch, in einem andern z. B. in dem Ausdruck der Geſichter iſt die alte Schlichtheit mit einem gewiſſen Gefühl für Charakter und Ausdruck vermählt. Denn was man auch über die Starrheit jener äginetiſchen Geſichter ſagt, doch iſt offenbar, daß das Weibliche in dem Pallaskopf, das Heroiſche in den ſtarken Zügen des Hercules, der jugendliche Muth in den Mienen des Bogenſchützen und die männliche Heldenkraft in den bärtigen Kämpfern auch in den noch vom alten Gepräg geſtempelten Formen ſchon ſichtbar genug gebildet iſt. Wird hierin alterthümliche Unbeholfenheit geſucht, ſo iſt man in Gefahr, das Weſentliche der Sache ganz zu verkennen, nämlich die ſehr ſichtbare alterthümliche Beholfenheit, die nur überlieferte Formen ehrt und ſich auch in ihnen nach ihrer Abſicht wohl zu bewegen weiß. Wenn er „Liebe zum Altmodiſchen" und die „Volksempfindung" als Gründe nennt, die jenes alterthümliche Gepräg bewahrt, ſo wird Jeder, der das Alterthum aus ihm ſelber kennt, dieſe modernen und unſtäten Ausdrücke leicht mit denjenigen vertauſchen, ſtatt deren ſie ſich eingedrängt. Iſt aber hier Alles auf eine gewiſſe Mode und Wirkung des „Conventionellen" zurückgebracht, ſo bedarf es natürlich keiner großen Mühe, die Umgeſtaltung in das Vollendete zu erklären. Wir hören von Neuerungen, die „in ſolchen Fällen ſtattfinden" und die „nicht immer leicht Eingang finden, von Vorurtheil, „das dagegen ſtrebt und nur allmählig beſiegt wird," bey einem Volke früher, bey dem andern ſpäter, und mit dieſer Auszahlung einer abgegriffenen Scheidemünze unſeres althergebrachten archäologiſchen Verkehrs wird der Leſer abgefunden, welcher nach den Gründen der wichtigen und ſchwierigen Dinge fragt, von denen hier gehandelt wird.

So viel nun sagt uns zu unserer Belehrung Herr Hirt von den „Motiven," welche das Abgehen von dem „hergekommenen alten Typus" veranlaßten, oder vielmehr sagt er nicht davon, denn dem aufmerksamen Leser ist nicht entgangen, daß er eben Alles in jenes begünstigende Princip, das der Künstler in sich trug, unterbringt, und dann nur von den Hemmungen spricht, die es durch Vorurtheile erfahren soll. Hiernächst kommt er auf die Weise und die Künstler, durch welche vornehmlich ein solches allmähliges Fortschreiten bewirkt wird. Die Abhandlung stellt, wie bekannt, die Nachrichten über die Künstler einzelner Länder erst geographisch zusammen, um zunächst in Uebersicht zu bringen, was von den einzelnen Schulen in Attika, Sikyon, Argos, Lakedämon, Aegina und auf andern Inseln Historisches überliefert worden ist, dann vereiniget sie die Namen, an welche die alten Kunstlehren die einzelnen Stufen der Entwickelung anknüpfen, und zeiget, was von ihren aus Anschauung und mehr denn Hirtischer Einsicht geflossenen Lehren sich bey Quintilian, Cicero, Plinius u. A. erhalten hat. Nach Herrn Hirt aber hätte man in Hinsicht der Künstler und der Werke, die beytrugen, die Entwickelung der Kunst allmählig herbeyzuführen, mehr Zusammenhang erwarten dürfen. „Aber der Fehler lag zum Theil schon in dem früheren Zuschnitt. Hätte der Verfasser, anstatt einen so alten Kunstbestand bey den Griechen anzuerkennen, denselben erst um Ol. 30 — worauf alle Nachrichten hinweisen — entstehen lassen, und zwar dadurch, daß den Griechen vergönnt ward, in dem für sie eröffneten Aegypten sich frey umzusehen; so hätte es (?) nicht fehlen können, wahrzunehmen (soll wohl heißen, so hätte er nicht umhin gekonnt wahrzunehmen), daß die verschiedenen Techniken, zwar verhältnißmäßig in kurzer Zeit, doch nur allmählig unter den Griechen verbreitet worden, und auch die Kunstübungen nur allmählig unter den griechischen Völkern gedeihen und vorwärts schreiten konnten." Vor Allem hemmt auch hier jene bey jedem Schritt wiederkehrende Verlegenheit mit dem Hirtischen Styl; er ist in Ausdruck und

Redefügung das treue Gegenbild seiner Forschungen. Was sollen z. B. wohl die Techniken seyn. Techniker sind nicht gemeint, denn die werden nicht verbreitet, also in der That nicht τεχνικοί sondern τεχνικαί; und was ist hiebey zu verstehen, welche Ellipsenlehre wird uns den fehlenden Begriff an die Hand geben? Wir wollen indeß annehmen, daß Kunstfertigkeiten, Kunstpraxis, oder wie man das Ding nennen mag, daß τεχνικαὶ ἐμπειρίαι gemeint seyen. Was aber sollen wir mit Techniken beginnen, die sich in kurzer Zeit, doch nur allmählig verbreiten, zu welcher Art von Verbreitung sonst lange Zeit gehört, und was erst mit Kunstübungen, die auch nur allmählig „vorwärts schreiten" konnten, weil „den Griechen um Ol. 30 vergönnt war, sich in Aegypten umzusehen?" Wo ist hier auch nur ein Schatten von Zusammenhang zwischen dem, was als Ursache und Wirkung hier zusammensteht? Doch man sieht, wo der Verfasser hinaus will: „Wie wir sollt ihr werden, denken und urtheilen, sonst werdet ihr nicht in das Reich der archäologischen Wahrheit eingehen." Da nun hiezu wohl Niemand mehr die geringste Neigung verspürt, wird man gestatten, daß ich an seinen Belehrungen mit bestem Danke für „gehabte Mühe" vorübergehe, aber im Vorbeygehen noch einen Blick auf die bunte Liste von Künstlern werfe, die nach ihm „beytrugen, die Entwickelung der Kunst allmählig herbeyzuführen." Man wird auch hier ein lang abgeschlossenes Kapitel aus gelb gewordenen antiquarischen Heften leicht erkennen. Voran geht, wie sich gebührt, der Töpfer Dibutades sammt Euchir und Eugrammus, sammt der Auswanderung des Demaratus nach „Tarquinium" (was wohl Tarquinii seyn wird). Nicht lange darnach entsteht auch das Treiben der Metalle zu Kunstwerken mit dem Hammer und die Verfertigung aufgelegter Arbeit. Wir Andern meinten, das seyen Uebungen schon der Homerischen Zeit; aber die hat Herr Hirt, wie wir wissen, längst bewältigt und abgethan. Sie bestehen nur noch frisch und lebendig im Homerischen Gesange, nicht mehr in dem Kreise seiner Vorstellung

und Lehre. Hierauf Dipönus und Skyllis, die „Familie des Anthermus und Bupalos" auf Chios. Jene haben nach Plinius durch Marmorarbeiten Ruhm erlangt, diese schon das Bildniß des Hipponax zum Gespött ausgestellt, und ihre Bildwerke mit dem bekannten, das Gefühl ihres Ruhmes ausdrückenden Verse geschmückt; aber Herr Hirt weiß, daß sie alle zusammen noch „keine großen Fortschritte gemacht haben konnten." Das aber erkennt er aus einer — in Erz getriebenen Statue des „Jupiters von Learchus von Rhegium," der ein Schüler von Dipönus und Skyllis war. — Dieser Jupiter nun ist allein aus Paus. III. 17. 6 bekannt; Pausanias aber beschreibt die Art seiner Verfertigung und nennt ihn die „älteste Arbeit in Erz," ohne von dem Styl irgend eine weitere Andeutung zu geben. Wie also hängt es wohl zusammen, daß Bupalus, Marmorarbeiter aus Chios, keine „großen Fortschritte" gemacht, weil Learchus aus Rhegium das älteste Erzbild gehämmert hatte? Und, noch mehr, wie kann daraus, weil einem angeblichen Schüler von Dipönus und Skyllis dieses älteste Werk in Erz beygelegt wurde, geschlossen werden, daß seine berühmten Lehrer auch „keine großen Fortschritte gemacht haben konnten?"

Wir bitten den Leser, dieses neue Specimen archäologischer Kritik und Herleitung wohl zu beachten, das in diesem ganzen Gebiet allein in dem späten aus ägyptischer Weisheit des Hrn. Hirt nachgewiesenen Ursprunge der griechischen Kunst seines Gleichen und sein Gegenstück hat. Ja, was noch mehr in das Unglaubliche geht, die ganze Meldung, daß Learchus des Dipönus Schüler sey, worauf doch allein noch als auf einen, wenn gleich noch so gebrechlichen Halt jene Folgerung sich stützt, muß ihr vollends entzogen werden. Pausanias führt zwar an, daß er nach einer Sage des Dipönus und Skyllis Schüler gewesen, fügt aber gleich hinzu, daß nach einer andern Dädalus selbst ihn gelehrt: *ὃν Διποίνου καὶ Σκύλλιδος, οἱ δὲ αὐτοῦ Δαιδάλου φασὶν εἶναι μαθητήν.* Nun zeiget die Art, wie das Bild gemacht war, daß es ein *σφυρήλατον*

war, und eben sowohl deßhalb, als weil es vom Pausanias für das älteste Erzwerk von allen erklärt wird, folgt, daß es vor Rhöcus, dem Erfinder des Erzgusses, entstanden war, zumal Pausanias nach X, 38, 3 ein Erzbild der Nacht im Tempel der ephesischen Artemis von des Rhöcus Arbeit sah, und dadurch, daß er die Arbeit jenes Learchus für die älteste von allen in Erz erklärt, sie über die genannte, somit aber über ihren Urheber hinausrückt, der nach Plinius vor dem Sturz der Bacchiaden und vor Ol. 30 gelebt hat. Wir haben zwar oben gesehen, wie Herr Hirt den Rhöcus zu Polykrates herabbringt, aber ganz auf eigene Rechnung und aus Gründen, welche seinen hier entwickelten an Bündigkeit und Stärke nicht nachstehen, und die in Zukunft Niemanden mehr täuschen werden. Man darf sofort die andere Meldung bey Pausanias ohne Bedenken gelten lassen, daß Learchus zu den Dädaliden, d. h. zu den Meistern der ältesten griechischen Kunstübung gehört, deren Zweige, wie wir gesehen haben, mit dem Namen des Dädalus über Attika, Kreta, Sicilien und Rhodus verbreitet waren. — Nach jenen unvergleichlichen Erörterungen, welche den Künstlern in Marmor von Chios und Kreta „die Fortschritte" absprachen, weil der aus Rhegium das älteste Erzbild gemacht, äußert sich Herr Hirt, daß die alterthümliche kleine Bronze der Sammlung Nani mit der Inschrift *ΠΟΛΥΚΡΑΤΕΣ ΑΝΕΘΕΚΕ* vom Könige von Samos sey geweiht worden, dieser reiche und prachtvolle Monarch also sich seines Charakters entäußert, um den Göttern eine Gabe von etwa fünf Drachmen werth anzubieten und noch dazu seinen Namen auf solch eine Kleinigkeit einzugraben, und läßt dann eine trockene Aufführung der Künstler um Ol. 60 folgen, wobey man bedauern müsse, kein sicheres auf uns gekommenes Denkmal aus dieser Zeit nennen zu können. Hiernächst von denen um Ol. 70 — 80, unter welchen die Kunst sich noch bedeutender „gebessert haben muß," worauf dann nach Ol. 80 er mit leichtem Fuß bey Phidias und seinen Kunstgenossen Myron, Polyklet u. A. ankommt, denen er je-

doch rückgängig einen Schweif älterer Namen anhängt, um mit der Behauptung zu schließen, daß die Bildsäulen aus Aegina der Zeit des Onatas angehören. Damit sind wir aber nun schon am Ende der unsern Gegenstand betreffenden Erörterungen. Die Aussicht über Gründe des Bestandes der alten Kunst und ihrer Entwickelung hier Belehrung zu finden ist ganz verschwunden; dagegen wird ein Gewebe willkürlich ersonnener Hypothesen und falscher Schlußfolgen demjenigen über das Haupt geworfen, der es geschehen läßt, und ihm zum Trost und zur Entschädigung eine Anzahl trockener Paragraphi aus einer Kunstgeschichte zum Besten gegeben, wie sie Herr Hirt seit einer langen Reihe von Jahren, seines Erfolges sicher, vor geduldigen Zuhörern mag gelehrt haben.

Von Herrn Hirt wenden wir uns zu Herrn K. O. Müller, welcher XXXVIII. S. 273 denselben Gegenstand behandelt hat; aber seltsam genug scheint ihm die Sache, welche, wie wir gesehen, zu den schwierigsten gehört, keiner Erklärung bedürftig, oder nach einer Art von Verhängniß eingetreten zu seyn: das Handwerk im einfachen Sinne der Väter wurde fortgeübt, „bis auch hierin die in den organischen Gesetzen des hellenischen Lebens bestimmte Zeit um war, und der lebendige Funke schöpferischer Kraft sich entzündete, worauf allerdings in wenigen Jahrzehenten mehr hervorgebracht wurde als vorher in ganzen Jahrhunderten.“ Das wird nun Manchem recht gut und schön klingen, zumal wenn er sich aus der dürren Heide des Hirtischen Grases auf Einmal auf diese poetische Flur versetzt fühlt; uns aber wird es mehr Mühe kosten, diesem leichten Schwunge zu folgen, als jener schwerfälligen Prosa. Vor Allem, was kann er gemeint haben? Wir wissen, daß er seine Ansicht von dem Ursprunge der griechischen Kunst organisch nennt (XXXVI. S. 174). Nun erscheinen hier die organischen Gesetze des hellenischen Lebens, und in denen ist eine Zeit bestimmt, man sieht nicht recht wofür; indeß die bestimmte Zeit ist um, und was geschieht nun? Es entzündet sich ein Funke, dieser, der Funke selbst, ist ein lebendiger, dem gegenüber also wohl

auch ein todter Funke denkbar seyn wird. Dazu ist es ein Funke nicht etwa von Licht, Flamme, Feuer, sondern von Kraft, die als eine schöpferische bezeichnet wird. Also hellenisches Leben, organische Gesetze desselben, eine darin bestimmte Zeit, ein Ablauf derselben, hierauf ein lebendiger Funke, der sich entzündet, nicht von Feuer, sondern von Kraft und zwar von schöpferischer Kraft, was denn, zusammengestellt, ein solches Gewirr von disparaten Begriffen und Bildern liefert, daß man wohl kaum irgendwo ein ähnliches bey Erklärung wichtiger Probleme der Geschichte auffinden wird. Geht man auf den Gedanken, welcher hinter diesen mißgeschaffenen Redeweisen durchschimmert, so meint der Verfasser, daß die Entwickelung der Griechen, aus einem innern Triebe hervorgehend und gemäß den Anlagen ihres Geistes sich gestaltend, zu einer Zeit so weit gediehen sey, daß sie auch die Kunst umfaßt und umgebildet habe. Das sagt nun freylich nichts aus; es bezeichnet eben gerade nur das Problem, von dessen Lösung es sich handelt, und die Frage kommt nur in anderer Wendung zurück: warum denn gerade damals die Entwickelung eingetreten, nicht früher, nicht später? oder in des Verfassers Sprache: warum damals die Zeit um war, und der Funke sey es gezündet oder geschaffen hat? Hierauf antwortet er, S. 273: „Warum gerade jetzt — davon kann man den hinreichenden Grund eben so wenig in äußern Umständen nachweisen, als davon, warum die Hellenen überhaupt so kunstsinnig waren; es war der natürliche Entwickelungsgang des hellenischen Geistes," ein Ausgang, welcher des schimmernden Einganges, den wir gesehen, vollkommen würdig ist. Warum waren die Hellenen so kunstsinnig? Davon läßt sich „in den äußern Umständen" kein Grund nachweisen. Dieses begreift sich, als Behauptung, wiewohl sie, um haltbar zu seyn, bedeutend beschränkt werden müßte; denn daß der hellenische Kunstsinn, eine besondere Richtung des Sinnes für das Schöne, gar sehr durch äußere Umstände, durch Himmel und Meer und Erde von Griechenland, wie durch Leben und Sitten des Volkes bedingt, davon getra-

gen, dadurch gepflegt ward, ist doch wohl offenbar, und unbegreiflich bleibt, wie Jemand, der von organischer Ansicht, organischen Gesetzen des hellenischen Lebens so erfüllt ist, sich über den höchsten Organismus getäuscht und übersehen hat, daß eben Hellas in seiner überschwänglichen Herrlichkeit, Anmuth, Fülle und Eigenthümlichkeit die Hellenen erzogen hat. Was aber soll man erst davon sagen, daß sich in äußern Umständen kein Grund nachweisen lasse, weßhalb die bildende Kunst sich nicht früher als nach der 50. Olympiade entwickelt habe, und daß man es bey der weiten Formel, es seÿ das der natürliche Entwickelungsgang des hellenischen Geistes gewesen, müsse beruhen lassen? Jedermann wird einleuchten, wie nach dieser Methode Forschung und Erforschung des griechischen Alterthums zur leichtesten Sache von der Welt wird. Warum z. B. bildeten die dorischen Stämme nicht ein eigenes Epos neben dem achäisch-jonischen der Homeriden? warum entfaltete sich die Lyrik erst seit Terpander in Lesbos und erst nach oder durch Archilochus unter den Joniern? „Die in den organischen Gesetzen des hellenischen Geistes bestimmte Zeit war noch nicht um," „es war nicht im natürlichen Entwickelungsgang des hellenischen Geistes." Oder endlich warum wurden in Athen seit Perikles alle Theile hellenischer Bildung vereiniget, und in der Plastik wie in der Poesie zu großen und unter sich analogen Ganzen der bildenden und dramatischen Kunst vereiniget? und warum so schnell? „Weil damals sich der lebendige Funke schöpferischen Geistes unter den Athenäern entzündete, worauf allerdings in wenigen Jahrzehenten mehr hervorgebracht wurde, als vorher in ganzen Jahrhunderten." Das Alles aber versteht sich von selber, „es ist die natürliche Entwickelung des hellenischen Geistes." — Man sieht, wozu es gut ist, solche Formeln zu wissen und dem Gedächtniß wohl einzuprägen. Wer sie besitzt, wird bey keiner Aufgabe der historischen Philologie in Verlegenheit seyn, sondern nach Bedarf eine jede Frage mit der oder jener, welche sich eben darbietet, abweisen. Das ist leicht, erwirbt Zustimmung und bringt Ehre bey allem Volke. Nur werden freylich die etwas mürrischen Forscher, die rerum perscru-

tatores, das patientissimum mortalium genus, wie sie ein Alter nennt, kommen und begehren, daß ihnen vom Herrn Verfasser, was er den natürlichen Entwickelungsgang nennt, näher bestimmt und erklärt werde. Die Entwickelung der Griechen hat allerdings ihren bestimmten Gang. Ist er ein natürlicher, so wird er sich als ein solcher aus der Anlage des Volkes und seinen Schicksalen, aus der Art und dem Grund seiner früheren Bildung, aus Einwirkungen von Staat, Gesetzen, Sitten, Erziehung, Cultus und seinen Feyern und Festen, aus gegenseitiger Wirkung und Belebung der einzelnen Künste, nicht nur der Plastik, Malerey, Architektur, sondern auch der Musik, Poesie, Orchestik erklären lassen. Erst wenn Alles dieses dargelegt ist, wird man den Gang jener Entwickelung als einen natürlichen, als einen „nach den organischen Gesetzen" eintretenden begreifen; das Alles aber von vorn herein postuliren oder gar als überflüssig von sich stoßen, zeugt von einer wundersamen Umkehrung der Begriffe, nach welcher vorausgesetzt wird, was zu beweisen ist, und für Beweis gilt, was nichts als eine Voraussetzung ist, ein Verfahren, das am unbegreiflichsten bey einem Manne wird, dem Geist und Gelehrsamkeit in so hohem Grade zu Gebote stehen, und der nun, nachdem er früher auf organisches Leben in der griechischen Kunst gedrungen, wo sie noch in überlieferten Formen sich bewegte, jetzo wo dieses waltend hineintritt und gestaltend aus ihr hervorbricht, es der Sache nach aufgibt, und sich in eine Art von Fatalismus, der eine Erklärung so unnöthig als unmöglich macht, gerade da hineinwirft, wo es galt, jenes „organische Leben," um mit ihm den Ausdruck zu brauchen, in seinen Wirkungen nachzuweisen, diese aber aus seiner Natur und dem Einfluß äußerer Lagen und Verhältnisse herzuleiten.

Dritte Abtheilung,

die Epoche des vollendeten Kunststyls enthaltend.

1825.

Die zwey Abhandlungen über die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen, welche der hier folgenden vorangingen, haben jene Kunst in ihrer ältesten Form und in ihrer Entwicklung dargestellt. Wir sahen sie in der ersten sowohl aus einheimischen Anfängen als auch durch fremden Einfluß sich gestalten, und bereits vor der Homerischen Zeit durch die ältesten Dädaliden zu einer festen durch Gebrauch und Cultus geheiligten Form gelangen, welche bis in die ersten Zeiten der Perserkriege sich ohne bedeutende Veränderung des Wesentlichen als ein symbolisch heiliger Typus überlieferter und meist religiöser Gestalten fortgepflanzt und über fünfhundert Jahre erhalten hat. Wir folgten hierauf in der zweyten Abhandlung der bildenden Kunst auf dem Anfangs langsamen, dann raschen Gange der Entwicklung, auf welchem sie aus der abgeschlossenen Alterthümlichkeit der überlieferten Form hervortrat, und, die Nachbildung angenommener Gestalten mit der Nachahmung der Natur vermählend, durch beyde bis zur Darstellung des Ideals, der göttlichen Natur in menschlicher Gestalt, gelangte. Die Zeit von den letzten Dädaliden bis zu den ersten öffentlichen Arbeiten des Phidias, etwa ein Jahrhundert, war hinreichend, die Kunst zur Erkenntniß und Offenbarung ihrer höhern Natur zu erheben, und ihrem Alterthum, dem beschränkten Kreise symbolischer Formen, ein heiteres Reich der Schönheit göttlicher und

menschlicher Bildungen entgegen zu stellen. Als die geheime Triebkraft dieser großen und überraschenden Erscheinung wurde hinter dem, was die Eigenthümlichkeit der griechischen Staaten und Einrichtungen und die Gunst der Zeiten der Kunst Förderliches darbot, die damals zuerst unter dem menschlichen Geschlecht erschienene Macht freyer Forschung nachgewiesen; das uralter Fesseln entledigte, selbstständige Denken, welches in demselben Zeitalter das öffentliche Leben mit weisen Einrichtungen und Gesetzen geschmückt, die Poesie mit neuen Gattungen bereichert, die Tonkunst geschaffen, den Grund der mathematischen Wissenschaften, der Astronomie, der Heilkunde gelegt, und als die allgemeine Form und Trägerinn geistiger Selbstständigkeit und Würde die Philosophie erzeugt und gestaltet hat. Doch wurde nicht übersehen, daß dem Triebe, das Alte neu und besser zu bilden, die Entschlossenheit zu bewahren zur Seite ging, daß die Einsicht in || das Bessere von der Ehrfurcht vor dem Ueberlieferten in den Schranken einer besonnenen, aber deßhalb um so bestimmter zum Ziele führenden Bewegung gehalten wurde, und ohne gewaltsamen Umsturz die neue vollendete Kunst aus der alten allmählig als eine Verjüngung derselben hervorbildete.

An diese Epoche der Kunstentwicklung schließt sich eine dritte, des unveränderten Bestandes der vollendeten Kunstformen, an, welche den Gegenstand des Vortrages bilden wird, für den ich Ihre Aufmerksamkeit und Nachsicht jetzt in Anspruch nehme. Wir werden zuerst zeigen, daß diese Epoche der vollendeten Kunst nicht schnell vergänglich und dem Wechsel der Zeiten unterworfen war, sondern von Phidias und der marathonischen Schlacht bis auf Hadrian und M. Aurelius, gleich der ältesten, in ihren besten Werken über fünfhundert Jahre bestand, hieraächst aber die äußern und innern Ursachen dieser langen Dauer, und zuletzt die Veränderungen nachweisen, welche sie, ohne zu entarten oder zu sinken, in ihrem Typus während ihres langen Flors erfahren hat.

Durch Phidias und die ihm gleichzeitigen Genossen seines Ruh-

mes war die Kunſt zu ihrer größten Höhe gelangt, und durch ihre Zöglinge auf derſelben befeſtiget worden [1]). Daß hierauf trotz der politi-

[1]) Die Schüler der großen Meiſter, welche die Kunſt vollendet, des Myron, Pythagoras, Phidias, Polycletus aus Sikyon, füllen hauptſächlich den erſten Zeitraum der vollendeten Kunſt, vom perſiſchen bis zum Schluſſe des peloponneſiſchen Krieges, und wir werden deßhalb zunächſt von ihnen hauptſächlich in ſo weit handeln, als ſie noch Stoff zu chronologiſchen Erörterungen bieten, und dann einige alte Kunſtgenealogien, deren Glieder ſich über dieſelbe Zeit ausbreiten, beleuchten.

Als des Myron Schüler kennen wir den Lycius, Plin. H. N. 34. Sect. 19. S. 109 und 163. VII. Anmerk., der ſein Sohn war, wofür Athenäus, B. 11. S. 488. D. den Poiemon ἐν πρώτῳ Ἀκροπόλεως als Zeugen anführt. Dort wird auch erwähnt, daß nach dem Grammatiker Didymus die von Demoſthenes genannten Λυκιουργεῖς φιάλαι den Namen von dieſem Lycius hätten, und nach Athenäus auch im Harpokration Lex. Rhet. s. v. λυκιουργεῖς, an beyden Orten mit Widerſpruch.

Plinius H. N. 34. Sect. 19. p. 125. nennt von ihm Argonauten und einen erlöſchendes Feuer anblaſenden Knaben, ein ſeines Lehrers würdiges Werk: qui fecit dignum praeceptore puerum sufflantem languidos ignes et Argonautas. Von den Argonauten dieſes Meiſters iſt nichts weiter bekannt; und ehe man mit Visconti Mus. P. Clement. Th. III. S. 56. das in mehreren Nachbildungen erhaltene, früher Cincinnatus, ſeit Winckelmann Jaſon genannte Marmorbild daher leiten könnte, müßte erſt erwieſen ſeyn, daß es ein Jaſon ſey, was durch die allgemeine Zuſtimmung, welche dieſe, in ihren Gründen ſchwache, und die Statue nicht erklärende Annahme gefunden hat, noch keineswegs erwieſen iſt. Sie gehört zu einer beträchtlichen Anzahl ähnlich geſtellter Werke, die ihren erſten Typus ſchon in der Proceſſion um die Cella des Parthenon haben. Sie ſtellen einen ſich rüſtenden Mann vor, der, während ſeine Hände noch mit Anlegung der Sandalen beſchäftigt ſind, mit ſeinem Geiſte ſchon vorwärts dringt. Beiehrend iſt hierin beſonders die ſchöne Bildſäule Alexanders des Großen in der Glyptothek, die ſehr paſſend in der Nähe des Jaſon aus dem Palaſt Braſchi aufgeſtellt iſt, und in Rom im Hof des Palaſtes Altemps in einer koloſſalen Bildſäule ſich wiederholt findet. Hier iſt der Panzer, welcher neben dem Helden ſteht, und ſein in Begeiſterung aufwärts dringender Blick ein doppeltes ſehr entſcheidendes Motiv zur Erklärung der Handlung. Der Feind iſt nahe, es gilt ſich zur Schlacht zu rüſten, und während dieſes geſchieht, leuchtet über dem Antlitz ſchon die Begeiſterung des bevorſtehenden Kampfes. Dieſen Alexander, an dem Arm und Beine fehlten, hat Thorwaldſen — mit einer Oelflaſche (λήκυθος) in der auf dem Knie ruhenden Hand — ergänzt, worüber mich weitläuftiger zu erklären, ich durch die Verehrung gegen den größten Plaſten der neueren Zeit abgehal-

ten

ten werde. || In ähnlicher, wenn auch weniger bewegter Handlung sind alle Bilder der Art, auch der Jason hier und der in Paris, und was man neben dem Pariser für eine Pflugschar gehalten, ist eine Beinschiene (κνημίς), welche als Nebenwerk und an der Erde liegend eben so versäumt ist, wie der andere Schuh dabey, und deßhalb etwas roh aussieht. Auch waren von Lycius zu Olympia neben dem Hippodamion auf einem marmornen Halbkreise Zeus, den Thetis und Hemera (Eos) um das Leben ihrer Söhne flehten. Diese Gruppe war in der Mitte, und die beyden Göttinnen werden seine Kniee umfaßt haben. An den beyden Enden des Halbkreises einander gegenüber standen Achilles und Memnon, offenbar als zum Kampfe gerüstet; neben ihnen und einander ebenfalls gegenüber Odysseus und Helenus, als die Weisesten beyder Heere; dann Menelaus und Paris, als die natürlichen Feinde, dann Diomedes dem Aeneas, Ajax dem Deiphobus entgegen, also außer der mittleren Gruppe noch zehn Bildsäulen. Das große Werk war ein Weihgeschenk von Apollonia am ionischen Meerbusen, aus der Siegesbeute von den Abantern.

Diese Nachricht ist hier ausführlich eingerückt, weil sie zu den wenigen gehört, welche wir über die Anordnung und Aufstellung größerer Statuengruppen bey den Alten haben, und in dieser Hinsicht sehr belehrend ist. Daß die Form des Halbkreises dafür auch sonst gewöhnlich war, zeigt die in Ithaka gefundene, aus kleinen bronzenen in einen Halbkreis vereinigten Figuren bestehende Wiederholung einer Gruppe, welche die Scene der Fußwaschung nach Odysseus Heimkehr darstellte, und von der Hr. v. Bröndstedt nur das Bild des Odysseus selbst erhalten konnte. Vergl. im Giornale Arcadico Vol. LII. S. 25. die Abhandlung über die Statue der Penelope im Vaticanischen Museum. Wir geben diese Bemerkungen besonders denen zu erwägen, welche, nachdem einmal Statuengruppen aus Giebelfeldern der Tempel bekannt geworden sind, bemüht scheinen, Alles der Art in dieselbe Form der Aufstellung und in dem Giebel irgend eines Tempels unterzubringen, die Niobebilder nicht ausgenommen. — Andere Schüler des Myron sind nicht bekannt.

Auch von Pythagoras aus Rhegium wird nur Einer, Sostratus, sein Schwestersohn, Plin. H. N. §. 5. a. a. O. S. 116., und von diesem nichts als der Name erwähnt. Von Phidias Schülern kennen wir die beyden des großen Lehrers würdigen Meister Alkamenes und Agoracritus, von denen hier zu handeln nicht nöthig ist. Zu diesen beyden nennt Plinius noch einen Dritten als des Phidias Schüler, Colotes. Panänus, des Phidias Bruder, malte zu Elis im Innern den Schild einer Minerva, „quam fecerat Colotes, Phidiae discipulus et in faciendo Jove Olympio adjutor. H. N. 35. Sect. 34. p. 195. Die Malerey im Schilde deutet auf ein toreutisches Werk aus Gold und Elphenbein. Vergleicht man damit H. N. 36. Sect. 55. p. 338. die Meldung, nach welcher

derſelbe den Bewurf des Minerventempels zu Elis beſorgte, ſo iſt kaum zweifelhaft, daß jene Minerva das Tempelbild dieſes Heiligthums war, und Kolotes, der mit dem Meiſter am Jupiter gearbeitet, wird nun ſeine Kunſt durch Nachbildung der Minerva im Parthenon verſucht haben. (1825) H. Hirt hat hier den Irrthum der erſten Ausgabe berichtigt, in der tectorium durch Dach ſtatt Bedeckung der Mauer überſetzt war. Wenn er aus dergleichen Verſehen die Flüchtigkeit der Arbeit beweiſet, ſo bin ich weit entfernt, mit ihm darüber zu rechten; wenn er aber beyſetzt, man ſehe daraus, „daß grammatiſche Kenntniſſe zur Behandlung antiker Kunſtgegenſtände nicht immer" zureichen," ſo läßt ſich die Folgerung weit weniger begreifen. Denn zu lehren, daß tectorium im Allgemeinen Bedeckung, in specie aber den Bewurf bedeutet, iſt doch wohl Sache der Grammatik, und zwar ihrer Grundlage, der Wortkunde. Wie kann nun, wo das Eine für das Andere genommen wird, die Grammatik da als unzureichend bezeichnet werden, wo ſie gerade vor dem Fehler bewahren konnte? Doch Herr Hirt wollte dem Verf. ſagen, daß er als Grammatikus ſich mit archäologiſchen Dingen nicht befaſſen ſolle, und hat allerdings Urſache, ſich ſein Einſchreiten zu verbitten. (1828.) Auch der aus Gold und Elphenbein gearbeitete Tiſch zu Olympia, auf dem die Siegespreiſe ſtanden, wird dem Kolotes von Pauſanias beygelegt. B. 5. K. 20. S. 427. Doch heißt es dort von ihm: *Εἶναι δέ φασιν ἐξ Ἡρακλέους* (l. *ἐξ Ἡρακλείας*, nämlich im Pontus; denn daß er ſeine Heimath meinte, nicht ſeine Ahnherrn, zeigt der Gegenſatz) *τὸν Κωλώτην· οἱ δὲ πολυπραγμονήσαντες σπουδῇ τὰ ἐς τοὺς πλάστας, Πάριον ἀποφαίνουσιν ὄντα αὐτὸν, μαθητὴν Πασιτέλους, Πασιτέλη δὲ αὐτὸν διδαχθῆναι. Καὶ Ἥρα κ. τ. λ.* wo Amaſäus richtig geſehen, daß hinter *διδαχθῆναι* der Name vom Lehrer des Paſiteles fehlte. Böckh hat vorgeſchlagen und Bekker aufgenommen *αὐτοδιδαχθῆναι*, was aber ſo ohne weitere Beziehung ſtatt *αὐτοδίδακτον γενονέναι* nicht ſtehen kann, bey einem Bildhauer in jener Zeit auch kaum einen Sinn hat. — Für die Zeit des Paſiteles, der in Rom das Bürgerrecht mit ſeiner Vaterſtadt nach dem Bundesgenoſſenkrieg erhielt, ſcheint Plinius ſelbſt zu ſtimmen, wenn er H. N. Sect. 15. S. 129. ihn unter diejenigen Künſtler ſtellt, die Philoſophenſtatuen gemacht haben: Colotes, qui cum Phidia Jovem Olympium fecerat, philosophos (fecit). Philoſophenſtatuen als Klaſſe können kaum vor Gründung der Philoſophenſchulen in Athen geſetzt werden, und ſo würde ſchwer halten, dieſen Kolotes über die macedoniſche Zeit hinauszudringen. Gleichwohl iſt die Nachricht des Plinius über ſeine Verbindung mit Phidias und Panänus zu beſtimmt, als daß man ſie verwerfen könnte, und da auf der andern Seite die „ſorgfältigen Nachforſcher über die Plaſtiker" deym Pauſanias auch ihre Beachtung verdienen, ſo bleibt wieder nichts übrig, als mit Heyne Op. Ac. V. p. 390. zu dem zwar an ſich leichten und gefahrloſen, aber doch immer leidigen Mittel

durch die zwey Helden von Theben, zuletzt die fruchtlosen Anstren-

der Verdoppelung zu greifen, also entweder den Schüler des Phidias und den Schüler des Pasiteles als zwey verschiedene Künstler desselben Namens zu unterscheiden, oder neben dem römischen Bürger Pasiteles einen ältern, dem Phidias nähern zu setzen, so daß Kolotes für des Einen und des Andern Schüler gelten konnte, wie Böckh Corp. Inscr. T. I. p. 41. gethan, und Sillig C. A. v. Colotes gebilliget hat. Indeß die Stelle des Pausanias ist lückenhaft, oder doch verdorben. Wer verbürgt uns in ihr den Namen des Pasiteles, der ohnehin allein von Plinius genannt wird? Vergl. Anmerk. 8. Die Orthographie desselben schwankt übrigens bey Plinius zwischen Colotes, Colothas, Colytes. Vergl. Harduin a. a. O. B. V. S. 129.

Zahlreicher sind die Zöglinge, welche Plinius von Polycletus anführt. Polycletus discipulos habuit Argium, Asopodorum, Alexin, Aristodemum, Phrynonem, Dinonem, Athenodorum, Damiam, Clitorium, Myronem, Lycium. Plin. H. N. a. a. O. Sect. 19. S. 109. Hier hat, um beym Schlusse der Stelle zu beginnen, Harduin statt der Lesart aller früheren Ausgaben Myronem, Lycium zuerst Myron Lycium aus Cod. Reg. II. Colb. 3 hergestellt. Auch die Pollinger Handschrift, die in Einem Worte Mirunlitium hat, führt dahin, und die Sache kann, da Lycius als Sohn und Schüler des Myron vollkommen sicher ist, keinem Zweifel unterliegen. Der Graf Clarac dagegen, der zu Paris die description des Antiques du Musée Royal, welche Visconti angefangen, fortgesetzt hat, Paris 1820, zählt in dem dieser Beschreibung angehängten Tableau chronologique S. 583. als Schüler des Polycletus auf Dinon et. Lycius, fils de Myron, élèves de Polyclète de Sicyone; und um dem berühmten Myron auszuweichen, wird beygesetzt, „il parait que c'est le Myron de Lycie de Pline.“ Dieser Myron von Lycien des Plinius muß nach dem Grafen von Clarac eine bekannte Person seyn, weil er sich ohne Weiteres auf ihn bezieht. Doch ist er nichts als eben die verdorbene Lesart: Myronem Lycium, und dieser Nachfolger von Visconti hat also erstlich in der längst erkannten und gehobenen Verderdniß der Stelle noch jetzt einen neuen Myron aufgefunden, und aus ihrer Berichtigung glücklich herausgelesen, daß Lycius, der Sohn des Myron, ein Schüler des Polycletus sey. Von dieser Art ist das Meiste in jenem Werke, was neu und als Eigenthum des Herausgebers hinzugekommen, eine wahre Verwilderung der Archäologie, in einem Lande, welches noch vor Kurzem dieses Studium durch den || großen Geist Visconti's beleuchtet sah, und in einem Buche, welches den gebildeten Männern aller Völker, die nach Paris in dem Museum zusammenströmen, als Leitfaden und Unterricht geboten wird! In Rom sieht es mit solchen Werken leider nicht besser aus.

Von den meisten andern sind nur die Namen aus dieser Stelle bekannt, und waren in griechischer Orthographie: Ἀργεῖος Ἀσωπόδωρος, was also wohl in Argivus Asopodorus, d. i. Asopodorus aus Argos, von

gungen der griechiſchen Selbſtſtändigkeit gegen die Könige von

(80.)

Plinius umzuſchreiben war. Das Tableau chronologique verfährt mit ihm S. 382. auf ähnliche Weiſe wie mit Lucius, indem eingereiht wird: Asopodore d'Argos, st. Argius, st.; doch es wird beſſer ſeyn, den einmal erinnerten Leſer mit gehäufter Aufzählung ſolcher Dinge zu verſchonen. — Ἀλεξις. Einen dieſes Namens nennt Pauſanias, wo von der Bildſäule des Kratinus aus Aegira in Achaja, des ſchönſten Knaben und kunſtreichſten Ringers ſeiner Zeit, die Rede iſt, neben welchem die Eleer auch ſeinen Ringlehrer aufzuſtellen geſtatteten: τὸν δὲ ἀνδριάντα ἐποίησε Σικυώνιος Κάνθαρος, Ἀλέξιδος μὲν πατρὸς, διδασκάλου δὲ ὢν Εὐτυχίδου. Pauſ. B. 6. K. 3. S. 457. War Aleris nicht auch Bildhauer, ſo gab es keine Veranlaſſung, ihn hier zu nennen und dem Lehrer ſeines Sohnes entgegenzuſtellen, da Pauſanias in der Regel die Namen der Väter ſonſt ausläßt. Wir erfahren alſo aus der Stelle das Vaterland des Aleris, des Kantharus, und, da die Zeit des Aleris durch Polycletus beſtimmt iſt, auch das Zeitalter dieſes und des Eutychides. (1825.) Indeß geht man mit Polycletus auf Ol. 90 herab, ſo kommt Aleris ſpäteſtens Ol. 95, ſein Sohn Kantharus Ol. 105. Nun wird von Plinius ein Eutyches unter den Plaſten von Ol. 120 genannt. Iſt das der Lehrer des Kantharus, ſo haben wir allerdings die chronologiſche Schwierigkeit, welche Sillig Catal. Artif. p. 37. hervorgehoben hat; doch ſind wir hier auf dem Gebiete ungenauer chronologiſcher Angaben des Plinius in der Miſchung verſchiedener Polyklete, ſo daß ein Schluß gegen die oben geſtellte Annahme noch nicht begründet iſt. (1828.) — Ἀριστείδης bekannt nur aus dieſer Stelle und der ehrenvollen Zuſammenſtellung mit Alkamenes: Alcamenes, Phidiae discipulus, et marmorea fecit, et aeneum pentathlon, qui vocatur ἐγχριτόμενος. At Polycleti discipulus Aristides quadrigas bigasque. Plin. a. a. O. §. 12. S. 122. — Φρύνων (in den ältern Ausgaben ſteht Phrinonem. Erſt die Veneta von 1507 hat die rechte Schreibung nach der Analogie von Φρύνη, Φρῦνις u. Φρυνίων Athen. XIII. S. 593. F. Den Namen Φρύνων trägt auch ein Thebaner bey Athen. IV. S. 148. E., und Λύκων (gleichnamig mit dem Geſchichtſchreiber b. Lucian III. Macrob. 15. S. 218. und daſ. die Ausl.) ſind nur durch dieſe Stelle ihrem Namen nach bekannt. — Ἀθηνόδωρος, verſchieden von dem Mitarbeiter am Laokoon aus Rhodus, kommt unten wieder vor: Fecerunt .... Athenodorus feminas nobiles, §. 26. S. 128. und bey Pauſ. zuſammen mit dem folgenden Δαμέας Κλειτώριος. Die alten Ausgaben haben Demeam, Clitorium als getrennte Namen; erſt die zweyte Veneta gibt Dameam. Daß Clitorius Name von ſeiner Vaterſtadt Κλεῖτωρ in Arkadien ſey, iſt kein Zweifel, und Harduin hat deßhalb Damiam Clitorium drucken laſſen, wohl aus Pauſanias. Beyde Formen Δαμέας und Δημέας ſind ächt, doch letztere, als ioniſch, dem äoliſchen Namen eines

Arkadiers nachzuſetzen. Die Endung ΛΙΣ bey Eigennamen iſt in den meiſten Fällen mit ΕΛΣ im Streit, und dieſe bey Stämmen auf einen T Laut in der Regel vorzuziehen. Selbſt Φειδίας iſt wohl urſprünglich Φειδίας geſchrieben worden, wie Πυθέας. Auch hat Clavier dieſe Schreibung Λαμέας im Texte, Λαμίας als Variante unter demſelben. Pauſanias B. 10. K. 9. S. 819. hat von beyden in Beſchreibung der Weihgeſchenke der Spartaner aus dem peloponneſiſchen Kriege zu Delphi folgende Stelle: Ἀθηνόδωρος δὲ καὶ Λαμίας, ὁ μὲν τὴν Ἀρτεμιν σὺν καὶ Ποσειδῶνι || εἰργάσατο, ἐπὶ δὲ τὸν Λύσανδρον· Ἀθηνόδωρος δὲ τὸν Ἀπόλλωνα ἐποίησε καὶ τὸν Λία. οὗτοι δὲ Ἀρχάδες εἰσὶν ἐκ Κλειτορος. Ihre Thätigkeit erſtreckt ſich alſo bis über den peloponneſiſchen Krieg und die Ol. 94. herab, ſo daß ſie zu den Künſtlern, die Plinius unter Ol. 95. zuſammenreiht, Naukydes u. A. herabreichen. Da nun beyde Klitorier waren, und nicht abzuſehen iſt, weßhalb Plinius dieſes von dem einen ſagen ſollte, von dem andern nicht, ſo wird bey ihm wohl zu leſen ſeyn Polycletus discipulos habuit .... Athenodorum, Dameam, Clitorios, Myron Lycium. Uebrigens bleibt unbeſtimmbar, ob in dieſer Liſte nicht die Schüler der beyden großen Polyklete, welche wir in der zweyten Abhandlung Anmerk. 137. S. 204 ff. unterſchieden haben, des Sikyoniers mit noch einförmigen Bildſäulen, und des ältern Polycletus aus Argos, der die Hera gemacht und die Toreutik vollendet hatte, durch einander geſtellt worden ſind.

Von den beyden Kunſtgenealogien, welche wir zu erörtern gedenken, beginnt die eine mit Kritias, deſſen ſpätere Jahre, wie wir Abh. 2. Anm. 16. nachgewieſen, mit der Jugend des Phidias um Ol. 72. zuſammen fallen, während Plinius ihn mit des Phidias Alter in die 84. Ol. herabrückt. Pauſanias gibt B. 6. K. 3. S. 457. dieſe Folge ſeiner Nachkommen in der Kunſt: Κριτίας — Πτόλιχος ὁ Κερκυραῖος. Plinius H. N. 34. S. 19. S. 128. nennt auch einen Dionysodorus Critiae discipulus unter den Künſtlern von gleichmäßigem Ruhm „sed nullis operum suorum praecipui.“ — Ἀμφίων, vollſtändiger Ἀμφίων Ἀχέσιος Κνώσσιος Pauſ. B. 10. K. 15. S. 834. mit der Meldung, daß er den Kyrenäern Battos, den Erſten, welcher ſie aus Thera nach Libyen führte, auf einem Wagen nach Delphi gemacht hat. Kyrene iſt ſeine Wagenlenkerinn und Libya auf dem Wagen begränzt ihn, eine brauchbare, und noch unbenutzte Meldung für die Vaſenerklärer. — Πίσων, ἀνὴρ ἐκ Καλαυρίας. Er machte des Lyſander Wahrſager Adas nach Delphi, Pauſ. B. 10. K. 9. S. 819. wo er Παίσων heißt: καὶ ὁ μάντις τέχνῃ Παίσωνος ἐκ Καλαυρείας τῆς Τροιζηνίων. Kuhnius vermuthet, daß die Orthographie des Namens Πείσων ſey, wohin auch die Etymologie von Πείθω führt. Als Mitarbeiter an den Weihgeſchenken von Aegospotami tritt er in Verbindung mit Athenodorus und Dameas, von denen vor-

lich beſtand, ſondern auch neue Formen gewann und den Kreis

her. — *Δαμόκριτος.* In derſelben Stelle weiter oben heißt er *Δημόκριτος Σικυώνιος* mit der Nachricht, daß er die Bildſäule des Hippo von Elis gemacht und im fünften Glied aus der Schule des Kritias abſtamme. Er wird alſo, wenn ſein Lehrer nach Ol. 94. geſetzt wird, an Ol. 100. und den Anfang der thebaniſch-ſpartaniſchen Zeit herabreichen. Plinius nennt ihn a. a. O. §. 28. S. 129. unter denjenigen, welche Philoſophen gemacht haben.

Die zweyte Genealogie, in welche ſich die Namen der Polyklete miſchen, muß zum Theil erſt durch Combination verſchiedener Meldungen gewonnen werden.

Polycletus aus Argos iſt der Lehrer des Kanachus aus Sikyon, nach Pauſ. B. 6. K. 13. S. 482. Wir haben Abh. 2. Anm. 31. nachgewieſen, daß der ältere Polycletus aus Argos und ein jüngerer Kanachus aus Sikyon zu verſtehen ſey. Eines Kanachus aus Sikyon Bruder iſt Ariſtokles. Pauſ. B. 6. K. 9. zu Anf. Dieſer iſt Lehrer des Synnoon aus Aegina, dieſer des Ptolichus, ſeines Sohnes, Pauſ. daſ. || (1825.) Wir haben dadurch die Reihe:

Ἀριστοκλῆς
|
Συννόων
|
Πτόλιχος,

und wie es ſcheint den Anfang einer längern, welche ſich weiter verfolgen läßt. Denn Pauſanias meldet, 6. 3. §. 4., Pantias ſtamme im ſiebenten Gliede als Schüler vom Ariſtokles aus Sikyon ab. *Παντίας . . . . ὃς ἀπὸ Ἀριστοκλέους τοῦ Σικυωνίου καταριθμουμένῳ τοὺς διδαχθέντας, ἕβδομος ἀπὸ τούτου μαθητής.* Als des Pantias Lehrer aber kennen wir den Soſtratus, Pauſ. 6, 9. S. 331. *Παντίας χίος παρὰ τῷ πατρὶ δεδιδαγμένος Σωστράτῳ.* Soſtratus muß demnach auch vom Ariſtokles aus Sikyon abſtammen. Knüpfen wir nun dieſe beyden Bruchſtücke von Kunſtgenealogien, von denen das eine von Ariſtokles über Synnoon zu Ptolichus herab-, und das andere von Pantias über Soſtratus auf Ariſtokles aus Sikyon hinaufgeht, zuſammen, ſo zeigt die dadurch gewonnene Folge *Ἀριστοκλῆς, Συννόων, Πτόλιχος, Σώστρατος, Παντίας,* den Pantias erſt als den vierten Schüler, aber doch als das fünfte Glied von Ariſtokles, denn auch die Griechen zählen in ſolchen Reihen denjenigen, von welchem ſie anheben, als den erſten mit ein. Deutlich iſt das z. B. aus Plato Euthyd. Opp. T. I. p. 271. A. *ὃν μὲν ἐγὼ λέγω ἐκ δεξιᾶς τρίτος ἀπὸ σοῦ καθήσιο· ἐν μέσῳ δ' ὑμῶν τὸ Ἀξιόχου μειράκιον ἦν,* wo Euthydemos (denn dieſer wird bezeichnet) als der dritte ſitzend genannt wird, während zwiſchen ihm und Sokrates nur der Sohn des Axiochus (Kleinias) ſaß. Alſo der dritte nicht nach oder vom Sokrates an, ſondern als der

ihrer Darstellungen erweiterte, ist sicher und allgemein aner-

dritte der Reihe, und so überall, wo in dieser Weise gezählt wird. (1828.) Es fehlen demnach zwey Namen, welche wir versuchen wollen auf anderm Wege nachzuweisen. Zuerst ist nicht wahrscheinlich, daß Aristokles der Bruder des jüngern Kanachus gewesen seyn könne, der mit seinem Lehrer, Polycletus dem ältern von Argos, an der Siegesbeute von Aegospotami gearbeitet hat, vergl. die 2. Abh. 31. Anmerk.; denn in der Zeit des jüngern Kanachus war die Kunstübung allgemein verbreitet, und die langen Kunstgenealogien begannen nicht mehr in diesem Zeitalter. Schon aus Phidias, Skopas, Prariteles, Lysippus Werkstätte kommt man kaum irgendwo in das dritte Glied herab, und wo jene längern Kunstgenealogien erscheinen, gehen sie immer von einem Meister des alten Styles aus. Aristokles wird also dem ältern Kanachus an die Seite nach Ol. 65. hinaufrücken. Vergl. 2. Abh. Anmerk. 31. S. 150. ff. Darauf deutet auch Pausanias selbst hin, indem er sagt, Aristokles habe seinem Bruder Kanachus an Ruhm wenig nachgestanden: *Ἀριστοκλῆς Σικυώνιος, ἀδελφός τε Κανάχου καὶ οὐ πολὺ τὰ ἐς δόξαν ἐλασσούμενος.* Der jüngere Kanachus mußte durch Schlüsse erst gefunden werden, und sein Ruhm ist auf keinen Fall bedeutend gewesen; der berühmte, den dieses Urtheil bezeichnet, kann nur der ältere seyn. Wie aber die fehlenden Namen gewinnen? Aristokles selbst heißt ein Schüler und Sohn des Kleotas (*Ἀριστοκλῆς μαθητής τε καὶ υἱὸς Κλεοίτα*, Paus. 5, 24. S. 441.), welcher die kunstreichen Schranken für den Auslauf der Pferde zu Olympia (carceres, *ἱππάφεσις*) gemacht hat. Paus. 6, 20. S. 503. 4. Dieses Werkes rühmt er sich in der Inschrift auf einer Bildsäule zu Athen, welche Pausanias dort anführt, und nennt sich ebenfalls einen Sohn des Aristokles:

ὃς τὴν ἱππάφεσίν σεν Ὀλυμπίᾳ εὗρατο πρῶτος,
τεῦξέ με Κλειοίτας, υἱὸς Ἀριστοκλέους.

Wir bekämen dadurch folgende Reihe:

Ἀριστοκλῆς ἀ Σικυώνιος.
Κλεοίτας sein Sohn.
Ἀριστοκλῆς β'. Κάναχος ἀ. seine Söhne.
Συννόων Αἰγινήτης.
Ητόλιχος sein Sohn.
Σώστρατος Χίος.
Παντίας sein Sohn. ||

Gehört aber der zweyte Aristokles mit seinem Bruder, dem ältern Kanachus, in Ol. 65, so rückt der Großvater um zwey Geschlechter, also auf Ol. 50. hinauf, und da, wie man sieht, der Vater den Sohn lehrt, so sind wir hier in der alten Kunstschule von Sikyon auf ein Geschlecht gestoßen, in dem die Kunst erblich fortgeht, so daß es keinen Anstand finden kann,

kannt. Die großen Namen des Praxiteles und Euphranor, des

den alten Aristokles als den Ahnherrn der Schule zu betrachten, zumal er nun in Ol. 50. mit Dipönus und Skyllis zusammentrifft und in eine Zeit fällt, wo zuerst die Kunst sich in Bewegung zum Bessern setzte, und man anfängt, die einzelnen Meister bestimmter zu unterscheiden. Wenn also Pausanias den Pantias als den siebenten Schüler von Aristokles an zählt, so haben seine Quellen offenbar jenen alten Meister an den Anfängen der Kunstentwickelung gemeint, und wir haben von jener frühen Zeit an eine Kunstgenealogie von einer Ausdehnung, wie sie bey unsern mangelhaften Nachrichten sich kaum noch erwarten ließ. Zwar könnte man glauben, daß noch ein Glied abgehe, weil Pantias erst der sechste Schüler von jenem alten Aristokles ist; aber wahrscheinlich hat Pausanias hier nach Schülern gezählt, wie nach dem Vorhergehenden bey Sitzen und Geschlechtern gezählt wird, so daß derjenige, von welchem die Rechnung angeht, im ersten Gliede steht. Nimmt man den Pausanias in diesem Sinne, so erscheint Pantias allerdings im siebenten Kunstgeschlecht nach dem alten Aristokles, wenn auch erst als der sechste Schüler. Eingehend auf die chronologischen Bestimmungen, deren die Reihe fähig ist, beginnen wir mit einer Schwierigkeit, welche sich gegen das frühe Alter des Kleötas, das ihm die dargelegte Genealogie anweiset, zu erheben scheint. Es sagt nämlich Pausanias 1, 24. S. 56. 57. in Beschreibung der Statuen zu Athen: *Πρῶτοι μὲν γὰρ* (nämlich *οἱ Ἀθηναῖοι ἐπωνόμασαν*) . . . *ἀκώλους Ἑρμᾶς· ὁμοῦ δέ σφισιν ἐν τῷ ναῷ σπουδαίων Δαίμων ἐστιν* (l. *ὁμοίως δὲ σφισιν ἐν τῷ ναῷ*). *ὅστις δὲ τὰ σὺν τέχνῃ πεποιημένα ἐπίπροσθεν τίθεται τῶν ἐς ἀρχαιότητα ἡκόντων, καὶ τάδε ἐστὶν οἱ θεάσασθαι. Κρής ἐστιν ἐπικείμενος ἀνήρ, Κλεοίτου, καὶ οἱ τοὺς ὄνυχας ἀργυροῦς ἐνεποίησεν ὁ Κλεοίτας.* Amasäus übersetzt: Jam qui artificium plurimi aestimat, haec antiquissimi operis signa quae intueatur habeat. Vir quidam est etc. Er nimmt also *ἐπίπροσθεν τίθεσθαι* für sich als hochschätzen, und verbindet *ἐστὶ θεάσασθαι καὶ ταῦτα τῶν ἐς ἀρχαιότητα ἡκόντων*, wodurch das folgende Werk des Kleötas als ein sehr altes bezeichnet würde. Auch Heyne A. T. S. 378. scheint die Stelle so gefaßt zu haben: Cleoetas inter antiquiores referendus erit, ut ex loco de ejus statua Athenis in acropoli 1, 24. p. 57. apparet. Warum aber nun nach Heyne von diesem Kleötas der Kleötas des sechsten Buches verschieden seyn soll (Alius Cleoetas, Aristomenis (?) filius, carceres hippodromi Olympiae fecerat, in quem est epigramma VI, 20. p. 504. et in Analect. T. III. p. 195. CCVIII.), ist nicht abzusehen. Denn an allen drey Stellen, wo Kleötas vorkommt, wird er als bildender Künstler bezeichnet: 5, 24. S. 440. als Lehrer seines Sohnes Aristokles; 6, 20. S. 505. wo das oben erwähnte Epigramm ihn als Urheber der Statue nennt (*τεύξέ με*), auf welcher es stand, und 1, 24. S. 57., wo von ihm eine Statue zu Athen erwähnt wird. Ja es

ist kaum ein Zweifel, daß sie dieselbe sey, welche das Epigramm trug, dessen Mittheilung Pausanias bis an den Ort verschob, wo er von der ἱππάφεσις des Kleö||tas zu sprechen hatte. — Indeß hat schon Sylburg die Unhaltbarkeit der amasäischen Erklärung der fraglichen Stelle eingesehen, da ἐπιπροσθεν τίθεσθαι nothwendig praeponere d. i. majoris aestimare heißt, und demnach übersetzt: Qui vero artificiose elaborata vetustis anteponit, ei haec spectare licet. Vir quidam est etc. Siebelis glaubt sofort mit Martini, daß die vorher erwähnten Werke mehr durch ihr Alter als durch ihren Werth ausgezeichnet gewesen; aber der Dämon der Σπουδαίοι ist unmöglich eine alte Gottheit, da der Begriff selbst kaum über die Zeiten der Philosophenschulen hinausgeht; und ebenso wenig ist eine offenbar bronzene Bildsäule mit silbernen Nägeln ein Werk späterer Kunst. Ist demnach die Stelle richtig, so wird ihr Sinn seyn: wer bey alten Werken mehr auf die Kunst, mit welcher sie ausgeführt sind, als auf ihre Alterthümlichkeit sieht, der u. s. w. und das τὰ σὺν τέχνῃ πεποιημένα wird auf die auch in den silbernen Nägeln sinnreiche Ausführung des alten Werkes gehn. — Ueber die Zeitalter der einzelnen Künstler in jener Genealogie haben wir zwey Nachrichten aus erster Hand bey Pausanias, und eine aus zweyter bey Plinius. Pausanias meldet 6, 9. S. 427, Ptolichus habe dem Theognetus aus Aegina, der unter den Knaben gesiegt, die Bildsäule gemacht. Da in der Künstlerreihe der Genealogie bis Ptolichus drey Mal ein Vater den Sohn lehrt, so hat man dadurch, daß Menschenalter zu acht Olympiaden gerechnet, 24 Olympiaden; dazu noch ein Kunstalter zwischen Aristokles und Synnoon von fünf Olympiaden gerechnet, zusammen 29 Olympiaden, so kommt Ptolichus mit 29 Olympiaden zu 30 auf Ol. 79, und dahin fällt auch ungefähr das Zeitalter des Theognetus. Dieser war von Mutterseite Oheim des Aristomenes von Aegina, der auch unter den Knaben gesiegt, auf welchen Pindar das achte pythische Gedicht gemacht hat, das v. 48. Sein Sieg aber fällt in 35. Pyth. d. i. Ol. 83, 3. nach der Göttinger Handschrift gar in 38. d. i. Ol. 88., auf keinen Fall jedoch nach der Unterjochung von Aegina, Ol. 80, 3. und wie der Inhalt des Gedichtes zeigt, unmittelbar vor dieselbe, während des Kampfes. Vergl. K. O. Müller Aeginet. S. 177. Wir kommen demnach durch die Bildsäule des Theognetus mit dem Ptolichus in dasselbe Zeitalter, welches ihm die Kunstgenealogie anweiset, zwar nur mit Einer Olympiade Unterschied zwischen Theognetus dem Knaben und seinem Neffen; indeß reicht in solchen Fällen das Zusammentreffen in dem Zeitalter hin. Auch sind Oheim und Neffe durch keinen nothwendigen Zeitraum getrennt, wie Vater und Sohn. Zugleich verschwindet die Schwierigkeit, die Heynen A. T. S. 378. der den Ptolichus nach seiner Berechnung viel später bringt, nöthigte, als Oheim des Aristomenes einen andern als den erwähnten Theognetus an=

zunehmen. Diversus esse debuit hic Theognetus ab eo, quem Pind. Pyth. VIII. 48. memorat, Aristomenis victoris Pythiis Ol. 83, 3. avunculo. Ptolichus enim multo serius vixit.

Die zweyte chronologiſche Beſtimmung trifft den letzten der Reihe, Pantias, Sohn des Soſtratus aus Chios, und durch ſie wird zugleich die oben vollzogene Verknüpfung der beyden Künſtlerreihen zu einer Folge von fünf Namen wieder beſtätigt. Nach Pauſ. 6. 9. S. 473. ſind zu Olympia des Argivers Chimon, und des Ariſteus ſeines Sohnes Bildſäulen, jene von Naukydes, dieſe von Pantias, gemacht worden. Beyde ſcheinen gleichzeitig geſiegt zu haben: *Ἀριστεὺς δὲ Ἀργεῖος, δολιχοῦ μὲν νίκην ἴσχεν αὐτὸς, πάλης δὲ ὁ πατὴρ τοῦ Ἀριστέως Χείμων ἐστήκασι μὲν || δὴ ἐγγὺς ἀλλήλων.* Von Chimon waren zwey Bildſäulen vorhanden, eine zu Olympia, eine zweyte aus Argos nach Rom in den Friedenstempel gekommen. Sie gehörte nach Pauſanias zu den bewährteſten Werken des Naukydes. Beyde Künſtler fallen alſo in daſſelbe Zeitalter. Nun ſtellt Plinius H. N. Sect. 19. S. 109 den Naukydes, den Sohn des Mothon, an die Spitze der Künſtler, die er unter Ol. 95. vereinigt, und dieſe Angabe findet ihre Beſtätigung durch Pauſanias 6, 6. S. 465. Nach ihm nämlich macht Naukydes die Bildſäule des Eukles als olympiſchen Siegers, der ein Enkel des Diagoras von ſeiner Tochter Kallipatereia, ein Neffe des Dorieus war, Pauſ. 6. 9. S. 473. Diagoras ſiegte Ol. 79. nach dem Breslauer Schol. zu Pind. Olymp. VII. bey Böckh. Dorieus dreymal Ol. 87. 88. 89. Vgl. Corsini Dissertatt. Agon. S. 128. Geht man nun nach der Berechnung der Geſchlechter vorwärts, ſo trifft des Eukles Zeitalter auf Ol. 95, gerade um die Zeit, wohin Plinius den Naukydes ſetzt, dem Pantias als gleichzeitig zu achten iſt. (1825.) Fällt nun Pantias auf Ol. 95, ſo geht ſein Vater und Lehrer Soſtratus auf Ol. 87 zurück, und von ihm ſind noch 7 Olympiaden zu Ptolichus, den wir bey der Verbindung der zwey Künſtlerreihen, die in Ariſtokles zuſammentreffen, als ſeinen Lehrer geſetzt haben, welche Annahme dadurch ſo gut geſtützt wird, als es auf dieſem Felde der Vermuthungen nur immer kann erwartet werden. (1828.) — Heyne A. T. S. 378, welcher die ganze Berechnung vom zweyten Ariſtokles anfängt, bringt den Pantias in das 6te Kunſtalter nach Naukydes, und dadurch ein Räthſel in dieſe Unterſuchungen, das er auch anerkennt: ut mirari liceat, cum tam longa artificum successio inter Naucydem et Pantiam intercesserit, quomodo alter patrem et filium alter effingere potuerit. Wenn ferner Plinius a. a. O. einen Soſtratus unter Ol. 114. anführt, als Zeitgenoſſen des Lyſippus, ſo iſt klar, daß man, ohne die ganze Berechnung umzuwerfen, nicht an den Vater des Pantias denken kann. Es kommen dieſes Namens mehrere Künſtler vor. Außer dem unſrigen aus Chios der früher erwähnte Soſtratus aus Rhegium, Schüler des Pythagoras, einer aus Knidus, Erbauer des Pharus von Alexandria unter Ptolemäus Lagi, der Ol. 114. da be-

theils neben ihnen ſich um die Palme des Ruhmes bemühten,

(85. 86.)

ginnt, wohin Plinius ſeinen Soſtratus ſetzt. Der Knidier iſt zwar Architekt; indeß ſind in jenen Zeiten Architektur und Sculptur ſo eng vereint, daß ſie gewöhnlich in demſelben Meiſter gefunden werden. Ein Soſtratus, unbeſtimmt welcher, kommt als Urheber einer Minerva zu Alipheira in Arkadien bey Polybius II. 4. S. 340. neben Hecatodorus vor, welches Werk von Polybius ausnehmend gerühmt wird: *τὸ μέντοι τῆς τέχνης ἀποτέλεσμα συμφωνεῖται παρὰ πᾶσι, ὅτι τῶν μεγαλοπρεπεστάτων καὶ τεχνικωτάτων ἔργων ἐστί.* Da auf ſolche Art der Name des Soſtratus ſich vervielfältiget, ſo kann es um ſo weniger Bedenken haben, den Soſtratus der 114. Ol. nicht für den Chier zu halten, und dadurch die Verwirrung von dieſer Kunſtgenealogie abzuwenden. Sie ſelbſt reicht, wie man ſieht, in ſich vollſtändig und durch ſich ſelbſt wie durch die damit zutreffenden chronologiſchen Beſtimmungen des Pauſanias begründet, vom Anfange der Kunſtentwickelung bis an den Schluß des peloponneſiſchen Krieges herab, und erſcheint als die längſte, welche ſich ausmitteln und begründen läßt. (1825.) Nach Erſcheinung dieſer Abhandlung hat Böckh C. Inscr. T. I. p. 39 über die erſten Künſtler dieſer Reihe geſprochen, die er nach Ol. 70 herabbringt, gegen ihn Sillig C. A. S. 9, auf deſſen Artikel, als auf eine Berichtigung des Böckhiſchen, der ich vollkommen beytrete, hier zu verweiſen genügt. Sillig hält den Kydoniaten Ariſtokles, Pauſ. V. 25, 6, und den Ahnherrn der ſikyoniſchen Kunſtſchule für einen und denſelben; merkwürdig iſt wenigſtens, daß mit dem Namen auch das Zeitalter zuſammentrifft. Außer dieſen zwey Gelehrten behandelte denſelben Gegenſtand K. O. Müller XXXIX. S. 132, der ſich mehr den Anſichten von Böckh nähert und Hypotheſen folgt, welche den Soſtratus, des Pantias Vater, auf Ol. 114, den Pantias ſelbſt alſo erſt über Ol. 120 herabbringen würden, während er nach Pauſanias mit Naukydes und der 95 Olymp. in einer Verbindung ſteht, gegen deren Auflöſung die Kunſtgeſchichte ſich wohl fortdauernd verwahren wird. (1828.) —

Doch wir müſſen, um dieſen Gegenſtand zu erſchöpfen, noch einige Schritte weiter gehen, anfangend von Naukydes. Dieſer *Ναυκύδης Ἀγήνορος*, Pauſ. 2, 22. S. 162, || aus Argos iſt einer der merkwürdigſten Künſtler in der Periode zwiſchen Alkamenes und Praxiteles, gerühmt von Plinius II. N. 24. Sect. 19. §. 19. S. 125. in der alphabetiſchen Ueberſicht der vorzüglichſten Meiſter: Naucydes Mercurio et Discobolo et immolante arietem censetur, und mit 6 Werken erwähnt bey Pauſanias, einem aus Gold und Elphenbein, einer Hebe, welche neben dem koloſſalen Bilde der Hera von Polycletus aufgeſtellt war, Pauſ. 2. K. 17, und fünfen aus Erz; ein Bild der Hekate zu Argos Pauſ. 2, 22, und vier Siegerſtatuen zu Olympia, die, wie bekannt, in der Regel aus Bronze waren; die oben erwähnte Bildſäule des Enkles Pauſ. 6, 6; die beyden von Pauſ. geprieſenen Bildſäulen des Chimon, daſ. K. 9., des Bakis von Trözen, des Pankratia-

theils aus ihren Schulen hervorgingen [a]), verbreiten ihren Glanz

(86.)

ſten, 6, 8. S. 471. Auch die Bildſäule der Erinna, die ihm Tatianus beylegt (vergl. Junii Catalog.), wird aus Bronze geweſen ſeyn. Des Naukydes Bruder wäre nach Panſ. 2, 22, S. 162. Pericletus: *Ἐκάτης ἀγάλματα, τὸ μὲν Πολύκλειτος ἐποίησε, τὸ δὲ ἀδελφὸς Περικλείτου Ναυκύδης Μόδωνος*, wo jedoch die Lesart ſchon eine innere Unwahrſcheinlichkeit hat; denn warum ſollte Naukydes ganz ohne Veranlaſſung als der Bruder eines faſt ganz unbekannten Pericletus genannt werden? Dazu überſetzt Amaſäus Polycleti ſtatt Pericleti, und da dieſe vom Zuſammenhang gebotene Lesart auch in der Pariſer und in der Wiener Handſchrift ſteht, iſt ſie in den neueſten Ausgaben von Clavier und Siebelis mit Recht aufgenommen worden. (1825.) Wenn K. O. Müller a. a. O. S. 131. bemerkt, wahrſcheinlicher ſey es doch immer, daß der bekannte Name den unbekannten verdrängt habe, ſo iſt dieſer Satz, wie alle dergleichen *ἀξιώματα* der Kritik in ſich gebrechlich, da dem Abſchreiber, von dem die Verwechſelung ausging, der Name Polykleitos gerade ſo unbekannt ſeyn konnte, wie der des Perikleitos, auch konnte die Säumigkeit oder die Flüchtigkeit der Leſung, das Fehlgreifen in ähnlichlautenden Sylben wie *ΠΟΛΥ* und *ΠΕΡΙ* ſogar dem beſſer unterrichteten Abſchreiber ſolche Verwechſelungen unterſchieben. Dazu kommt, daß durch die ganze oben dargelegte Faſſung der Stelle, welche den Naukydes ganz ohne Grund als den Bruder des beynahe verſchollenen Perikleitos bezeichnen würde, jene Annahme des dunkeln Namens ganz entfernt gehalten wird. Herr Prof. K. O. Müller erkennt das ſelber an durch die Wendung: „Freylich bleibt nun die Stelle des Pauſanias ſeltſam," und man wird es nicht weniger ſeltſam finden, wie er die Urſache, weßhalb die Schreibung *Περίκλειτος* der andern *Πολύκλειτος* nachſteht, anerkennt, und die dadurch abgewieſene Form doch in Schutz nimmt. Von gleicher Art kommen in ſeiner Arbeit noch mehr Beſtreitungen chronologiſcher Punkte der Abhandlungen vor, die ich ebenfalls auf ſich kann beruhen laſſen. (1828.) Derſelbe Polykletus wird auch Pauſ. 6, 6. S. 465 als Bruder und Schüler des Naukydes aus Argos genannt, wo Pauſanias ſelbſt Sorge trägt, ihn von dem ältern, welcher die Hera machte, zu unterſcheiden. Auch Alypus aus Sikyon iſt des Naukydes Schüler geweſen. Pauſ. 6, 1. S. 452. Die Folge iſt alſo bis dahin:

Μόδων, Ἀργεῖος.
Ναυκύδης, ſein Sohn.
Ἄλυπος ſein Schüler. *Πολύκλειτος* ſein Bruder und Schüler.

Daneben hat Pauſanias 5, 17. S. 419 eine Reihe von Künſtlern, die mit Polycletus beginnt und wieder drey Glieder umfaßt:

[a]) Siehe die Note 2 S. 285.

und ihre Wirksamkeit über alle Katastrophen des öffentlichen Le-

(86. 87.)

Πολύκλειτος Ἀργεῖος.
Περίκλειτος sein Schüler.
Ἀντιφάνης sein Schüler.
Κλέων Σικυώνιος.

Nun hat Kleon zu Olympia, nach Paus. 5, 21. S. 430, von den Zeusbildern aus Strafgeldern, die Ol. 98. erhoben wurden, zwey gemacht, und käme dadurch dem Naukydes aus Ol. 95. um drey Olympiaden nahe, von dem er doch im vierten Gliede abstammen müßte, wenn der Polycletus an der Spitze der Genealogie der Bruder und Schüler des Naukydes wäre. Es muß also hier Polykletus von Sik[illegible] gemeint seyn, den Pausanias eben so mit dem Argiver, wie diesen Plinius mit dem Sikyonier zusammenwirft, und dem wir oben seinen Platz und sein Verdienst unter den Altmeistern der griechischen Kunst ausgemittelt haben.

Wir brechen diese meist chronologischen Erörterungen ab, da schon die vorhergehenden unsere Gränzen fast überschreiten; doch schien nöthig, etwas weitläufiger zu seyn, um zu zeigen, wie viel auch in diesen spätern Zeiträumen noch zu thun || ist, ehe die Archäologie durch Ausmittelung der chronologischen Folge der Künstler und des Zusammenhangs der Schulen nur erst eine sichere Grundlage gewinnen kann.

[2]) Die Zeitalter dieser großen Meister sind zwar im Allgemeinen bekannt genug; doch die Bestimmung des Nähern unterliegt auch hier bedeutenden Schwierigkeiten. Daß Skopas bey Plinius H. N. 34. S. 19. S. 109, mit Unrecht in die bunte Namenreihe der Ol. 87. gekommen, und wahrscheinlich den Onatas vertritt, ist in der zweyten Abhandlung nachgewiesen worden. Praxiteles wird daselbst mit Euphranor unter Ol. 104., in welcher Pelopidas, Epaminondas und Agesilaus starben, gesetzt, und damit stimmt auch ungefähr Paus. 8. 9. S. 676, der ihn nach Alkamenes (Ol. 83. Plin.) in das dritte Menschenalter setzt, also nach Ol. 99 zwischen diese Olymp. u. Ol. 107. Gleichwohl trägt ihm Theophrastus, der Ol. 123. starb, in seinem Testamente bey Diog. Laert. V. 2. n. 14. auf, die Bildsäule des Nicomachus zu machen: *βούλομαι δὲ καὶ τὴν Νικομάχου εἰκόνα συντελεσθῆναι ἔσην· τὸ μὲν τῆς πλάσεως ἔχει Πραξιτέλης κ. τ. λ.*; das ist ein Unterschied von 19 Olympiaden. — Umgekehrt wird Lysippus von Plinius Ol. 114 gesetzt, und hat gleichwohl nach Paus. 6, 1. S. 453 das Bild des Troilus aus Elis, als Siegers der Ol. 105, gemacht, eine Olympiade früher, als Plinius den Praxiteles setzt. Deßgleichen hat Leochares nach Plinius H. N. 34. S. 19. §. 17. jenen Autolycus gemacht, „propter quem Xenophon Symposion scripsit." Das wäre also um Ol. 89 oder 90, wohin der Sieg des Autolycus in den Panathenäen fällt. Vergl. Schneider Quaestiones de Convivio Xenoph. bey seiner Ausg. d. Schr. S. 130 ff. Er arbeitet nach eben demselben am Mausoleum nach Ol. 106, wovon nachher, und macht nach Paus. 5, 20. S. 429

bens bis in die Zeiten herab, wo die Kraft der griechischen Freyheit durch Philippus, Alexander und seine Nachfolger in blutigem, zerstörendem Kampfe gebrochen ward. Aber wie unter den innern Kämpfen, so stehet sie unter den Trümmern ihrer alten Heimath aufrecht und blühet, als wäre sie der Pflege nicht mehr bedürftig, unter welcher sie gediehen war. Dieser Ansicht scheint jedoch Plinius zu widersprechen, wenn er nach Aufzählung der Künstler aus der hundert und zwanzigsten Olympiade fortfährt: „Sodann hörte die Kunst auf und kam wieder in der einhundert fünf und fünfzigsten Olympiade zu neuem Leben“ [3]). Indeß ist, abgesehen von der innern Unmöglichkeit der Sache, unbegreifbar, wie es geschehen || sey, daß die Kunst in dem Zeitalter des Ptolemäus Lagi, des Pyrrhus, des Agathokles aufgehört und während der Macht des ätolischen und achäischen Bundes in der Lethargie beharrt habe, um unter den Kämpfen der Römer mit den Macedoniern und Aetoliern zu neuem Leben zu erwachen. Auch ist der Widerspruch

(87.)

dem Philippus die Weihgeschenke wegen des Sieges bey Chäronea nach Olympia, welcher Sieg Ol. 110. 3 gewonnen ward, zwanzig Olympiaden nach dem gymnischen Siege des Autolycus. Einen sichern Punkt gibt allerdings der Bau des Mausoleums, welcher nach dem Tode des Mausolus, der Ol. 106, 2 oder 3 starb, vier Jahre nach Alexanders des Großen Geburt, begonnen wurde, und an dem Skopas, Bryaris, Timotheus und Leochares ihre Kunst verherrlichten, Plin. H. N. 36. Sect. 4. S. 280. Doch ist die Angabe der Künstler selbst nicht ganz ohne Zweifel. Nach Vitruvius Praef. l. VII. wurde zwar von Einigen Timotheus genannt; er selbst aber stellt an seiner Statt den Prariteles in die Reihe. Es ist also auch hier überall nicht Weniges schwankend und widersprechend, worauf jedoch uns einzulassen die Schranken dieser Schrift verhindern.

3) Centesima vicesima Eutychides .... cessavit deinde ars ac rursus Olympiade centesima quinquagesima quinta revixit, cum fuere longe quidem infra praedictos, probati tamen Antaeus, Callistratus etc. Plin. H. N. 34. Sect. 19. p. 110. Auch anderwärts bedeutet bey Plinius ars nur den Theil der Kunst, von dem er gerade handelt, z. B. Hactenus dictum sit de dignitate artis morientis, H. N. 35. c. 5. zu Anf., wo es die Malerey ist.

des Plinius mehr ſcheinbar als wirklich. Das ganze vier und dreyßigſte Buch ſeines Werkes, in welchem jene Meldung ſteht, handelt nicht von der Kunſt im Allgemeinen, ſondern von den Metallen und dem Erzguß, und die Stelle kann in dieſem Zuſammenhange nichts Anderes ausſagen, als daß in jenem Zeitraume von fünf und dreyßig Olympiaden ſich kein Meiſter im Erzguß mit beſonderm Ruhme hervorgethan habe. Daß aber die bildende Kunſt im Ganzen dem Geiſte des großen Zeitalters und ſeines Styles auch während jener Epoche treu blieb, zeiget eine Reihe der uns übrig gebliebenen Werke, zuerſt unter den ihrem Umfange nach zwar kleinen, aber durch Feinheit und hohen idealen Styl ausgezeichneten geſchnittenen Steinen die großen Cameen mit den Bildniſſen des zweyten Ptolemäus und ſeiner Gemahlinnen [4]) von einer idealen Schönheit und bewunderungswürdiger Vollendung, nicht weniger die in ähnlicher Vortrefflichkeit ausgeführten Gepräge auf Münzen der Ptolemäer, des Agathokles, des Pyrrhus, der ſyriſchen und macedoniſchen Könige, und von größern Werken die unter dem Namen der mediceiſchen Venus als eines der Wunder der griechiſchen Sculptur berühmte Bildſäule, welche den Kleomenes, des Apollodorus Sohn von Athen zum Urheber hat, und nach faſt ſichern Berechnungen dieſem Zeitalter angehört. Zu den gefeyerten Bildſäulen des Alterthums wurden deſſelben Meiſters Theſpiaden

4) Der berühmte Camee Gonzaga kam nach der Plünderung von Mantua in den Beſitz der Königinn Chriſtina Mus. Rom. P. 1. pl. 18, wo er geſtochen iſt und für Alexander und || Olympias erklärt wird, dann in das Mus. Odescalchi T. 1. pl. 15, zuletzt in den Beſitz der Kaiſerinn Joſephine, welche bey der Beſetzung von Paris durch die Alliirten ihn dem Kaiſer Alexander zum Geſchenk machte. Am beſten geſtochen iſt er in Visconti Iconogr. grecque zu T. III. S. 219. Pl. 53, wo die Köpfe für Ptolemäus Philadelphus und Arſinoe, des Lyſimachos Tochter, erklärt werden. Er iſt faſt einen halben Fuß lang, und wohl das ſchönſte griechiſche Werk der Art. Der ihm nahe ſtehende mit den Köpfen deſſelben Ptolemäus und der Arſinoe, der Schweſter und Gemahlinn des Ptolemäus, im Wiener Cabinet iſt beſchrieben und geſtochen in Eckhel Choix de pierres gravées du Cab. Imp. d. V. Pl. 6.

gerechnet, welche ſchon Mummius aus Theſpiä entführt, Paſiteles bewundert und Aſinius Pollio unter den Zierden der bildenden Kunſt in ſeinen Baudenkmalen aufgeſtellt hatte [5]). Demſelben Zeitalter gehöret

[5]) Die Inſchrift auf dem Plinthus der mediceiſchen Venus lautet:

ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ
ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΥ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ
ΕΠΟΙΕΣΕΝ.

Ihre Aechtheit iſt bezweifelt worden,

1) weil das Stück des Plinthus, auf dem ſie ſteht, etwa eine halbe Spanne breit, angeſetzt iſt. Daraus aber folgt noch nicht ihre Unächtheit; es konnte der Plinthus gleich urſprünglich, der ihm gebührenden Breite ermangelnd, durch dieſen Anſatz erweitert, oder bey Beſchädigung deſſelben die Inſchrift auf den neuen Anſatz übergetragen worden ſeyn.

2) Wegen des doppelten orthographiſchen Fehlers ΕΠΟΙΕΣΕΝ ſtatt ΕΠΟΙΗΣΕΝ. Man hat geſucht, dem dadurch auszuweichen, daß er dem Kopiſten bey Uebertragung der Schrift auf das angeſetzte Stück des Plinthus aufgebürdet wurde; doch ſieht es mit der Wortform ſelbſt nicht ſo bedenklich aus, wie es auf den erſten Anblick ſcheint. Ποιειν ſt. ποιειν iſt die Form des gemeinen attiſchen Gebrauchs, und findet ſich hie und da auf Inſchriften im Aoriſtus ΕΠΟΗΣΕΝ, Marini Inscizioni antiche delle ville albani S. 175. Letronne Recherches pour servir à l'histoire de l'Egypte. p. 452. Dieſe Form aber mußte, wo nach Ausſprache mehr als nach grammatiſcher Analogie gebildet wurde, im Aor. 1. ἐποίεσεν um ſo mehr haben, da der Ton ſich auf dem O Laut ſammelte und ausdehnte, hingegen über den E Laut hinweggleitete. So ſehr alſo auch die Grammatik an ἐποίεσεν ein Aergerniß nehmen möchte, ſo genau entſpricht die Form dem Bedürfniß der gemeinen Ausſprache, und der Fehler iſt in der That kein ſolcher, auf den ein Kopiſt hätte gerathen können. Für die Inſchrift kann noch angeführt werden, daß ſie durch den faſt verſchollenen Ruhm des großen Meiſters, den ſie nennt, geſchützt werde. Kaum hat ſich ein Nachhall deſſelben im Plinius erhalten, und hätte Jemand in den dunkeln wiſſenſchaftlichen Zeiten, wo die Bildſäule gefunden wurde, ihrem Meiſter einen Namen geben wollen, ſo würde er nicht den fern liegenden des Kleomenes, der zu ihrem Ruhme nicht das Geringſte beygetragen hat, ſondern irgend einen, der in Aller Munde war, eines Praxiteles oder Skopas, gegeben haben, zumal die Vortrefflichkeit des Werkes zu ſolcher Täuſchung einlud. ||

Die Folge und gleichſam K e t t e von Schlüſſen, nach denen man auf das Alter des Kleomenes annähernd kommen kann, iſt dieſe:

a) Die Venus iſt nach der des Praxiteles gemacht, ſowohl wegen der Aehnlichkeit, als weil Praxiteles zuerſt gewagt, ſie ganz unbekleidet zu zeigen.

Kleo-

gehöret die unter dem falschen Namen des Germanicus als eines der vorzüglichsten Werke dieser Gattung geachtete Portraitstatue

(89.)

Kleomenes lebte demnach nach Praxiteles, also nach Ol. 104, um für Praxiteles keine spätere Zeit zu nehmen.

b) In den Baudenkmalen des Asinius Pollio, der sie durch Kunstwerke sehenswerth machen wollte, standen die Thespiaden des Kleomenes. Pollio Asinius . . spectari monumenta sua voluit. In iis sunt : . . Thespiades Cleomenis. Plin. H. N. 36. Sect. IV. §. 10. S. 282. Nach einer andern Stelle des Plinius hatten Thespiaden bey dem Tempel der Felicitas gestanden; ein römischer Ritter hatte zu einer, nach Varro, eine förmliche Liebesneigung gefaßt, und Pasiteles sie bewundert: Sitae fuere et Thespiades ad aedem Felicitatis, quarum unam amavit eques Romanus Junius Pisciculus ut tradit Varro: admiratur et Pasiteles. Das. §. 12. S. 285. Das Bewundern in gegenwärtiger Zeit geht auf die Schrift des Pasiteles über die berühmtesten Bildwerke. Da aber Plinius von diesem ihrem Standorte als von einem gewesenen spricht, so wird man um so weniger Bedenken tragen, die Thespiaden beyder Stellen für dieselben zu halten, und anzunehmen, daß Pollio sie von ihrer Stelle hinwegzunehmen und sie in seine Monumente zu versetzen kein Bedenken getragen hat. Das Alter ihres Urhebers weicht also hinter Pasiteles und Varro zurück, noch weiter aber durch Beyziehung einer Nachricht des Cicero über die Herkunft dieser Bildsäulen, in Verrem L. 4. c. 3. Praxiteles . . . cupidinem fecit illum qui est Thespiis, propter quem Thespiae visuntur, nam alia visendi causa nulla est. Itaque ille L. Mummius, cum Thespiades, quae ad aedem Felicitatis sunt ceteraque profana ex illo oppido signa tolleret, hunc marmoreum cupidinem, quod erat consecratus, non attigit. Die Thespiaden vor dem Tempel der Felicitas waren also von Mummius aus Thespiä nach Rom gebracht worden. Auch darüber, wie sie aus seinen Händen an diese Stelle gekommen, findet sich Nachricht bey Strabo B. 8. S. 381. und Dio Cassius Fragm. LXXXI. S. 34. 35. der Ausg. v. Reimarus. Das Templum Felicitatis erbaute des Mummius Zeitgenosse L. Lucullus nach seinem spanischen Feldzuge, und bat den Mummius, ihm zur Feyerlichkeit der Weihe und Verherrlichung derselben Bildsäulen zu leihen, die er nach dem Fest ihm zurückstellen würde. Dieß war Mummius, der nichts Arges ahnete, zufrieden; aber Lucullus weihete die geliehenen Bildsäulen sammt dem Tempel, und so konnten sie ohne Verletzung der Religion nicht wieder herausgezogen werden. Mummius, ein schlichter und uneigennütziger Mann, ließ ihm den Betrug hingehen, und die Bildsäulen blieben bey dem Tempel. (1825.) Herr Hirt sagt zwar S. 247: „Der Erbauer des Tempels der Felicitas ist L. Lucullus, der Besieger des Mithridates;" doch nicht allein Strabo, wie er hier glaubt, sondern auch Dio Cassius, welchen er in der Geschichte der Baukunst 2 Th. S. 215 als Gewährsmann anführt, sprechen nicht von

eines Römers an, welche nach der Inſchrift von Kleomenes, des Kleomenes Sohne, einem Athenäer verfertiget iſt, unſtreitig dem

(89. 90.)

des Cäſar, ſondern von des Mummius Zeitgenoſſen, dem Großvater des Siegers über Mithridates, und der ebenfalls angeführte Plinius (35, 45) meldet bloß, daß L. Lucullus beym Arceſilaus, ſeinem Freunde, dem Zeitgenoſſen des J. Cäſar, eine Bildſäule der Felicitas beſtellt und bedungen, aber ihre Vollendung nicht erlebt habe. Herr Hirt, ſo ſcheint es, ſchließt nun: Derſelbe Lucullus, welcher eine Felicitas beſtellt, hat auch ihren Tempel geweiht. Es ſtarb aber Lucullus, ehe das angebliche Tempelbild fertig war. Wie alſo mag er einen Tempel geweiht haben, ohne das Bild der Göttinn? Offenbar iſt, daß der Enkel den Bau ſeines Großvaters mit einem ſolchen Weihgeſchenke ſchmücken wollte. Herr Hirt aber, der in jener Geſchichte der Baukunſt ſeine unhaltbare Meynung gegen die genannten Autoritäten mit einem wahrſcheinlich und mochte vortrug, iſt, wie man ſieht, indeß auch hier zur Gewißheit gekommen; dagegen wird nun der Geograph mit ſeinen „Hiſtörchen der Art" abgewieſen, und dem Verfaſſer dieſer Abhandlung, der ihm und dem Dio in dieſem Geſchichtlein folgt, in gleicher Weiſe geſagt: ihm „dürfte man eine nähere Forſchung zutrauen." — Herr H. thut nicht wohl, zur nähern Forſchung ſeiner Geſchichte der Baukunſt aufzufordern. Dieſes „claſſiſche Werk," wie es H. Prof. K. O. Müller nennt, erſcheint, ihr unterworfen, nicht beſſer begründet, wie ſeine archäologiſchen Studien; ſind die Theile, die ich nicht näher unterſucht habe, den mir wohlbekannten gleich, ſo darf in dieſer ſogenannten Geſchichte kein Stein auf dem andern bleiben, wenn ſie werden ſoll, was ſie vorgibt. Doch wir gehen zu den Theſpiaden zurück. (1828.) Natürlich waren ſie aus der achäiſchen Siegesbeute des Mummius, offenbar ein Geräth zu feſtlichem Gepränge, was ſich der übelberufene Zerſtörer von Korinth zu dieſem Zwecke für den Gebrauch bey Spielen und Feyerlichkeiten für das Volk vorbehalten hatte, und unter ihnen werden alſo auch die Theſpiaden geweſen ſeyn. Iſt aber Kleomenes, ihr Urheber, derſelbe, welchen der Plinthus der mediceiſchen Venus nennt? Daran wird bey der Uebereinſtimmung der Namen ohne beſondern Grund, || der nicht vorhanden iſt, Niemand zweifeln. Auch zeigt die Wahl des Pollio, die Bewunderung des Paſiteles und ſelbſt die verwunderſame Leidenſchaft des liebereichen Ritters Junius Fiſchlein für eines dieſer Frauenbilder, daß ſie von beſonderer Anmuth und Schönheit müſſen geweſen ſeyn, ſo daß die Theſpiaden zu der mediceiſchen Venus auch in einer innern Verwandtſchaft geſtanden haben, und die Gleichheit ihres Urhebers dadurch vollends außer Zweifel geſetzt wird.

Wir bringen dadurch den Kleomenes hinter die Zerſtörung von Korinth, und ſein Zeitalter wird in dem immer noch großen Raum von Ol. 104. bis Ol. 158. eingeſchloſſen ſeyn. Um aber in dem Verlauf dieſer 54 Olympiaden ihm ſeinen Platz anzuweiſen, muß die Bildſäule des ſogenannten Germanicus und ihr Urheber beygezogen werden. Daß dieſelbe

Sohne jenes erſten Meiſters, da hier nicht nur der Name ſeines

zwar nicht den Germanicus, aber doch einen Römer vorſtelle, iſt aus dem ganz römiſchen Gepräge ihrer Geſichtszüge und dem Schnitt der Haare mit Beſtimmtheit abzunehmen. Die Chlamys und die Schildkröte zur Seite hat er als Zeichen des Mercurius, des Urhebers der Beredſamkeit, und als Redner zeigt ihn auch der aufgehobene Arm. In dieſer Stellung hatte der ältere Kephiſſodotus einen vor dem Volke Sprechenden gebildet. Fecit et concionantem manu elata. Persona in incerto est; sequens philosophos fecit. Pl. H. N. 34. Sect. 19. §. 27. S. 129. Man wird hierin leicht das Original unſerer Bildſäule, d. h. diejenige wahrnehmen, welche den Spätern, die Redner vor dem Volke zu bilden hatten, zum Muſter diente, und dadurch wird nöthig, nach dem Zeitalter des ältern Kephiſſodotus zu fragen. Plinius führt ſie beyde in einer frühern Stelle auf: Centesima secunda (Olymp. floruere) Polycles Cephissodotus, Leochares . . . . . Centesima vicesima Eutychides . . . Cephissodotus a. a. O. S. 109. Dann hat er Praxitelis filius Cephissodorus et artis haeres. H. N. 36. Sect. 4. §. 6. S. 276. Die Schreibart der beyden erſten ſchwankt zwiſchen T. und R. Zwar iſt der Name in beyden Formen Κηφισσόδωρος und Κηφισσόδοτος von gleicher Bedeutung, doch handelt es ſich von Identität der Perſon. In der erſten Stelle haben die ältern Ausgaben, die ich verglichen, die römiſche 1470, die erſte von Venedig 1472 und die von Treviſo 1479, die zweyte von Parma 1481, und die zweyte von Venedig 1507, auch die von Dalechampius Cephissodori. Erſt Harduin hat Cephissodoti aus ſeinen Handſchriften aufgenommen. So hat auch die Pollinger Handſchrift. In der andern Stelle haben bey Ol. 102. Cephisodotus R. Va. T. Ms. Poll. Cephisiodotus P. V. b. Cephisodorus D. bey Ol. 120. Cephisiorotus R. Va. T. P., wo beyde Leſearten vereint wurden, vielleicht weil die abweichende Sylbe darüber geſchrieben ward. Cephisodorus D. Die Pollinger hat dort die Ol. 121. und den Namen ganz verdorben: Centesima vigia prima Euticlides Enticrates Laippus Chepis. Sicrotus. doch ſchimmert auch da der Cephisiorotus durch. Da nun aber in der erſten Stelle Plinius zweye dieſes Namens kennt, ſie auch in der frühern einzeln aufführt, ſo iſt offenbar, daß er Cephissodotus geſchrieben; denn ſchrieb er Cephissodorus, ſo hatte er, den Sohn des Praxiteles eingerechnet, nicht zwey, ſondern drey des Namens. Nun kennt Pauſanias 8, 30. S. 664. einen Kephiſſodotus, welcher in Megalopolis mit || Xenophon den Zeus, neben ihm Megalopolis und Ἄρτεμις Σώτειρα bildete. Er hat alſo nach Ol. 103. gelebt, wo Megalopolis gegründet wurde. Dieſer iſt alſo der ältere Cephiſſodotus, der Urheber des Redners. — Nicht viel ſpäter ſtellt ihn eine Nachricht bey Plutarchus Vit. Phocion. S. 750. C., daß des Phokion erſte Frau ſeine Schweſter geweſen. Aus dieſem Zeitalter des Phokion und Demoſthenes

Vaters, ſondern auch ſeine Vaterſtadt mit dem Urheber der mediceiſchen Venus und ſeiner Heimath zuſammentrifft [6]).

(91.)

ſtammt demnach das Original unſers Redners, deſſen Urheber dadurch zum Wenigſten unter Alexander heraddückt, wie es ſich von dem Verfertiger eines römiſchen Portraites erwarten ließ. Als Urheber deſſelben nennt ſich in kleiner aber zierlicher Schrift, die er auf dem Schild der Schildkröte eingegraben hat, Kleomenes, des Kleomenes Sohn, ein Athenäer:

ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ
ΚΛΕΟΜΕΝΟΥΣ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ Ε
ΠΟΙΗΣΕΝ

Der Urheber des römiſchen Redners nennt alſo den Kleomenes ſeinen Vater, und ſo nannte ſich der Meiſter der mediceiſchen Venus. Jener iſt ein Athenäer, ebenſo dieſer, und durch dieſe doppelte Zuſtimmung iſt man berechtigt, mit Visconti die beyden Kleomenes als Vater und Sohn zu verbinden, und anzunehmen, daß der Sohn vom Vater, wie den Namen, ſo auch die Kunſt geerbt habe. Nimmt man nun hinzu, daß römiſche Portraitſtatuen von griechiſchen Künſtlern mit Attributen griechiſcher Götter eine Zeit vorausſetzen, in welcher die Römer mit den Griechen und ihrer Kunſt in Verkehr gekommen waren, ſo können dergleichen Werke nicht über die Zeit der römiſch-makedoniſchen Kriege hinausreichen, und Kleomenes der Sohn hat alſo nicht vor Ol. 145. gelebt; aber wie lange nachher kann er gelebt haben? Hier kommt das Alter des Vaters zu Hülfe, der, wie wir ſahen, auf keinen Fall bis an Ol. 158. und die Zerſtörung von Korinth heradreicht, und demnach ſeiner Seits den Sohn der Ol. 145. nahe rückt, über die er nicht hinausreichen kann, in die erſten Zeiten der römiſch-griechiſchen Kämpfe mit Makedonien. Kleomenes der Vater iſt dieſen Zeiten alſo unmittelbar vorhergegangen, und fällt in die Blüthe des achäiſchen Bundes. — Ob der Apollodorus des Plinius, der Philoſophen machte, H. N. 24, 19. §. 26. S. 128. und ſich in ſeinen Arbeiten ſo wenig genügte, daß er ſie oft zerbrach und deßhalb μαινόμενος genannt wurde, daſ. §. 11. S. 126, der Vater des ältern Kleomenes ſey, bleibt bey Mangel näherer Anzeigen dahin geſtellt. Der Umſtand, daß Silanion (Ol. 114. H. N. 34. 19. S. 110.) ſein Bildniß machte, kann dagegen nicht ſprechen; denn da Silanion in dem Bilde den ganzen Zorn des Selbſtpeinigers über ſich ſelbſt ausgedrückt hatte, kann er das Bild auch ſpäter als ein Charakterſtück gemacht haben.

6) Ueber die Perſon des ſogenannten Gemanicus hat Visconti verſucht weitere Vermuthung aufzuſtellen. Iſt er aus jenen Zeiten des erſten Verkehrs beyder Völker, ſo ſtellt er wahrſcheinlich einen der damals in Griechenland berühmt gewordenen Römer vor, wo dann T. Quinctius Flamininus, Paulus Aemilius, Metellus vorkommen. — So weit Visconti. Flamininus bietet ſich zuerſt dar. Zu dieſem angeblichen Wiederherſteller

Wie aber den Zerrüttungen der macedonischen Zeit, so widerstand die bildende Kunst selbst den harten Schlägen der römischen Gewalt und blühete fort, nachdem die macedonische Macht in allen Reichen gebrochen, und das schwere Joch römischer Herrschaft allen Völkern griechischen Stammes aufgelegt war. Nach der Eroberung von Syrakus im zweyten punischen Kriege kamen zuerst wie griechische Bildsäulen so auch griechische Künstler nach Rom. Bereits der junge Sohn des unglückli || chen Königs Perseus von

der griechischen || Freyheit, die er auf den isthmischen Spielen verkündigte, dem Führer aller römischen Ränke in Griechenland, der sich mit griechischer Bildung brüstete, stimmt die Stellung des Redners mit den Symbolen des die Rede wie die Kampfspiele schirmenden Gottes, deßgleichen der Ausdruck von Schwermuth und Ernst, der auf seinem Gesichte ruht, wenn man die Verse des Ennius an ihn bey Cicero de Senect. zu Anfang nach den Worten nehmen darf:

O Tite! si quid ego adjuro curamve levasso
Quae nunc te coquit et versat sub pectore fixa:
Ecquid erit praemi?
Quamquam certo scio, non ut Flamininum
Sollicitari te noctesque diesque.

Uebrigens gehört außer dem ältern Kleomenes in die Periode der nach Plinius ruhenden Kunst noch

a. **Mikon.** *Μίκων Νικηράτου Συρακούσιος* Paus. 6, 12. S. 480, welcher die Bildsäulen des zweyten Hiero von Syrakus zu Olympia gemacht hat *(ἔργ ἵππου τὸν ἕτερον, τὸν δὲ αὐτῶν πεζόν)*. Diese Bildsäulen waren von den Kindern des Königs, also wohl nach seinem Tode geweiht, welcher Ol. 140, 4. v. Chr. 215. erfolgte. Den Namen des Vaters, der in der Vulgata *Nicocratou* verdorben war, hat Clavier aus den Pariser Handschriften hergestellt; doch sagt er mit Unrecht, daß von diesem Nikeratus die Rede beym Plinius sey; denn der Niceratus des Plinius ist Zeitgenosse des Alkibiades, weil er nicht nur seine, sondern auch seiner Mutter Bildsäule gemacht hat, lampadeque accensa matrem ejus Demaraten sacrificantem, Pl. H. N. 34. S. 19. §. 31. S. 129. und war, nach der von Harduin S. 125. angeführten Stelle des Tatianus, Sohn des Athenäers **Euktemon.**

b. Die Künstler, welche des Attalus und Eumenes Schlachten gegen die Gallier dargestellt haben: Plures artifices fecere Attali et Eumenis adversus Gallos proelia: Isigonus, Pyromachus, Stratonicus, Antigonus, qui condidit volumina de sua arte. Pl. H. N. 34, 19. §. 24. S. 127. Die Regierungen von Attalus I. und dem auf ihn folgenden Eumenes II. von Pergamus füllen den Zeitraum von Ol. 134,

Macedonien, Alexander, von den herzlosen Ueberwindern seines Vaters der Dürftigkeit Preis gegeben, fand in Rom selbst Gelegenheit, seine guten Anlagen für Toreutik und Erzarbeiten auszubilden [7]).

Der älteste griechische Meister unter den Römern, dessen Werke bey ihnen neben den besten der frühern Zeit bewundert wurden, ist unstreitig Pasiteles, zugleich ein großer Künstler und ein berühmter Schriftsteller über die bildende Kunst. Plinius nennt ihn einen Mann von höchster Auszeichnung in der Kunst zu formen, zu gießen, in Silber und in Elphenbein zu arbeiten. Von seinen Werken führt er einen Jupiter aus Elphenbein im „Hause des Metellus" an, und berichtet, daß er aus Großgriechenland gebürtig und mit den Städten desselben zum römischen Bürgerrecht gelangt war. Er hat demnach am Schlusse des italischen Krieges der Bundesgenossen gelebt, wo jenen Städten römisches Bürgerrecht zu Theil wurde, zu den Zeiten des Marius und Sylla [8]).

2. bis Ol. 155, 2., in denen also auch diese Künstler gelebt haben; außer ihnen gewiß eine beträchtliche Menge in den langen Katalogen des Plinius, die aber einer festen chronologischen Bestimmung sich entziehen.

7) Nach des Perses Tode ἐτελεύτησε δὲ καὶ τῶν παιδίων τὰ δύο· τὸν δὲ τρίτον Ἀλέξανδρον, εὐφυᾶ μὲν ἐν τῷ τορεύειν καὶ λεπτουργεῖν γενέσθαι φασίν. ἐχμαθόντα δὲ τὰ Ῥωμαϊκὰ γράμματα καὶ τὴν διάλεκτον, ὑπογραμματεύειν τοῖς ἄρχουσιν, ἐπιδέξιον καὶ χαρίεντα περὶ ταύτην τὴν ὑπηρεσίαν ἐξεταζόμενον. Plut. Vit. Pauli Aem. S. 275. A. Man sieht, daß er jenen Uebungen der Toreutik sich nur eine Zeit lang gewidmet, bis er, der römischen Sprache kundig, den Magistraten als Unterschreiber mit Beyfall dienen konnte.

8) Laudat (Varro) et Pasitelen, qui plasticen matrem statuariae sculpturaeque et caelaturae esse dixit, et cum esset in omnibus his summus, nihil unquam fecit antequam finxit. Plin. H. N. 35. Sect. 45. p. 242. — Admiratur (die Thespiaden des Kleomenes) et Pasiteles, qui et quinque volumina scripsit nobilium operum in toto orbe. Natus hic in Graecia, Italiae ora, et civitate donatus cum iis oppidis. Jovem fecit eboreum in Metelli aede, qua campus petitur. Accidit ei, cum in navalibus, ubi ferae Africanae erant, per caveam intuens leonem caelaret, ut ex alia cavea panthera erumperet, non levi periculo diligentissimi artificis. Fecisse opera complura dicitur, sed quae fecerit nominatim non refertur. Plin. H. N. 36. Sect. 4. §. 13. S. 285.

In den unmittelbar darauf folgenden Zeiten des L. Lucullus, Pompejus und Varro, den letzten des römischen Freystaates, blühte Arcesilaus, der Freund des L. Lucullus. Varro, der ihn bewunderte, besaß von ihm aus Marmor die Gruppe einer

(93.)

Hirt bemerkt S. 248. daß unter aedes Metelli der Tempel des Jupiter Stator zu verstehen, den Metellus gebaut hatte. Varro nennt die Werke des Pasiteles nicht einzeln, also weiß Plinius sie auch nicht anzuführen. Pasiteles ist offenbar bescheiden genug gewesen, in die Volumina nobilium operum, die er schrieb, die seinigen nicht mit aufzunehmen. Was also nach Varro und Pasiteles geblüht, liegt außer seinen Katalogen, sowohl den synchronistischen als den alphabetischen, der Künstler, und kann nur gelegentlich und zufällig Erwähnung finden. Dieser Umstand ist wichtig für Lessings Meynung, daß die großen, nur durch ihre Werke bekannten Künstler, wie Glykon, Apollonius, eben deßhalb, weil sie in den Katalogen des Plinius nicht vorkommen, noch sonst Erwähnung finden, erst nach dem Schlusse derselben gelebt haben. Wenn übrigens Harduin diesen Pasiteles als verschieden von dem angeblichen Lehrer des Kolotes, von dem oben gesprochen wurde, setzt, so ist für seine Meynung kein Grund abzusehen, es wäre denn, daß Kolotes bey den Werken, die er verfertigt, nicht weit genug herabgesetzt werden könnte, um dieses Pasiteles Schüler zu werden. Um einer Verdoppelung des Künstlers, sey es des Kolotes oder Pasiteles, zu entgehen, wird es das Gerathenste seyn, in der Stelle des Paus. 5. 20. eine Verwechselung der Namen *Πασιτέλης* und *Πραξιτέλης* anzunehmen und zu glauben, daß jene Kenner der Genealogie bey Pausanias den Kolotes, der aus Paros war, zum Schüler des Praxiteles, der nach Prop. III. 7, 16. (Vergl. Sillig C. A. p. 380.) auch aus Paros war, gemacht haben. Auch bey Plinius sind beyde Namen verwechselt worden, und selbst in der angef. Stelle im Poll. Cod. Noch ist zu bemerken, daß wir durch Inschriften Stephanus als Schüler des Pasiteles kennen: *ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΠΑΣΙΤΕΛΟΥΣ ΜΑΘΗΤΗΣ ΕΠΟΙΕΙ* auf dem Stamm einer gymnischen Statue in der Villa Albani. Vergl. Marini Inscrizioni della V. Alb. p. 174., woselbst auch ein Kupferstich dieses qualuno de' Tolomei, wie die Statuen von Siegern in gymnischen Spielen mit dem Diadem wunderlich genug von den italienischen Archäologen genannt werden; und wieder dessen Schüler Menelaus *ΜΕΝΕΛΑΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΜΑΘΗΤΗΣ ΕΠΟΙΕΙ* auf der schönen Gruppe der Villa Ludovisi, welche, wie man glaubt, die Elektra und den Orestes vorstellt, wiewohl auf Orestes keine Hindeutung und in der Frau die römische Matrone nicht zu verkennen ist, eben so wenig in ihr der Ausdruck mütterlicher, und der Ausdruck kindlicher Liebe im Sohne. Die hier nur zu berührende Frage kann also bloß noch seyn, welche römische dem Künstler gleichzeitige häusliche Scene (denn an den bekannten patricius

Löwinn und beflügelter Liebesgötter, die mit ihr ſpielten. Einige hielten ſie gebunden, andere nöthigten ſie aus einem Horn zu trinken, und andere waren bemüht ihr Sokken anzulegen. Seine Modelle, bemerkt Plinius, wurden, und zwar von den Künſtlern ſelbſt, theurer bezahlt als Andrer Werke [9]). Demſelben Zeitalter gehören zwey Künſtler römiſchen Namens, Coponius, von dem vierzehn Bildſäulen, darſtellend ſo viele Nationen, vor dem Theater des Pompejus ſtanden [10]), und Decius, von welchem, nach

puer wird Niemand denken) er vorſtellt. Menelaus, im dritten Kunſt-|| alter nach Paſiteles fällt in die Regierung des Auguſtus, und arbeitete wohl in Rom ſelbſt, und die Vermuthung wird ſich alſo gleich von vorn dahin ſtellen, daß eine Scene aus dem Innern des kaiſerlichen Hauſes, vielleicht Octavia und Marcellus (Tu Marcellus eris, manibus date lilia plenis etc.) dargeſtellt ſey. — Die Gruppe iſt übrigens von ausnehmender Wirkung und Schönheit der Arbeit, und gehört unter die Documente ächter, ungetrübter Kunſt des auguſtiſchen Zeitalters.

9) Idem (Varro) magnificat Arcesilaum, L. Luculli familiarem, cujus proplasmata pluris venire solita artificibus ipsis quam aliorum opera. Ab hoc factam Venerem Genetricem in foro Caesaris, et priusquam absolveretur festinatione dedicandi positam. Deinde eidem a Lucullo HS. LX. signum Felicitatis locatum, cui mors utriusque inviderit. Octavio equiti Romano cratera facere volenti exemplar e gypso factum talento. Plin H. N. 35. Sect. 45. p. 242. — Arcesilaum quoque magnificat Varro, cujus se marmoream habuisse leaenam tradit, aligerosque ludentes cum ea Cupidines, quorum alii religatam tenerent, alii e cornu cogerent bibere, alii calcearent soccis, omnes ex uno lapide. H. N. 36. Sect. 4. §. 13.

10) Idem (Varro) et a Coponio XIV. nationes, quae sunt circa Pompeji, factas auctor est. Plin. a. a. O. S. 286. Ein Q. Coponius kommt S. 254. als ambitus damnatus vor. Auch Andere dieſes Namens mit dem Vornamen Titus und Marcus führt Harduin an. — Suetonius V. Claud. §. 46. erwähnt ebenfalls Bildſäulen der Völker (simulacra gentium), welche beym Theater des Pompejus geweiht geweſen. Es werden alſo in jenen Bildſäulen die Nationen, welche Pompejus in Aſien und Spanien beſiegt hatte, vorgeſtellt geweſen ſeyn. Auf ähnliche Weiſe ſcheint zu verſtehen, was Servius ad Virg. Aen. 8. 720. von Auguſtus meldet. Auf des Aeneas Schilde nämlich wird nach Virgilius auch des Auguſtus zukünftiger Triumph abgebildet: Ipse . . dona recognoscit populorum, aptatque superbis Postibus; incedunt victae longo ordine gentes. Quam variae linguis, habitu tam vestis

Plinius, auf dem Capitolium ein Kopf neben einem andern von Chares, dem Schüler des Lysippus, bewundert wurde [11]). Beyde waren von P. Lentulus als Consul geweiht worden, demselben, welcher die Rückkehr des Cicero aus der Verbannung durchsetzte. Dazu nehme man, daß Plinius aus dem Zeitalter des Pompejus eine ganze Reihe berühmter Toreuten aufführt, Praxiteles, Posidonius aus Ephesus, Lysistratides, der Schlachten und Bewaffnete bildete, Zopyrus, der auf zwey Bechern die Areopagiten und das Gericht des Orestes darstellte, nach ihnen den Pytheas, von dem Ulysses und Diomedes, welche das Palladium rauben, berühmt waren [12]). Noch zu den Zeiten des

et armis. Hic Nomadum genus . . . finxerat seq. Hier bemerkt Servius: Porticum enim Augustus fecerat, in qua simulacra gentium collocaverat, quae porticus appellabatur ad Nationes. Wie diese Nationen gebildet waren, läßt sich, außer an den Triumphmonumenten, besonders auf den Münzen, hauptsächlich des Hadrianus, sehen.

11) Indeß muß man dem Decius zu dem ihm gebührenden Ruhme erst durch richtige Behandlung der Stelle des Plinius helfen. Derselbe sagt im Abschnitte von den Kolossen über die zwey Köpfe, die nach dem Orte, wo er ihrer gedenkt, auch kolossale müssen gewesen seyn: Habent in eodem capitolio admirationem et capita duo, quae P. Lentulus Consul dicavit: alterum a Charete supra dicto factum, alterum fecit Decius, comparatione in tantum victus, ut artificium minime probabilis, artificis videretur. H. N. 34. Sect. 18. p. 106. 7. Der hier erwähnte Lentulus ist wohl P. Lentulus Spinther, der A. U. 967. a Chr. 57. Konsul war, und die Zurückberufung des Cicero in Antrag ge|| bracht und durchgesetzt hat. Das minime probabilis ist aber offenbar verdorben. In tantum heißt nicht so sehr, sondern „in so weit," und erschien Decius in Vergleich mit Chares ein minime probabilis artifex, „ein ganz und gar nicht achtbarer Künstler," wie konnte denn sein Werk neben dem andern bewundert werden? Der Zusammenhang der Gedanken erfordert nothwendig, daß minime improbabilis artificis gelesen werde. Die alten Ausgaben haben, so weit ich sie kenne, alle dieselbe falsche Lesart, auch die Handschriften; die Pollinger aber liest nur artificum minime probabile videretur.

12) Laudantur . . . et circa magni Pompeji aetatem Praxiteles, Posidonius Ephesius, Laedus Stratiades, qui praelia armatosque caelavit, Zopyrus, qui Areopagitas et judicium Orestis, in duobus scyphis HS. XII. aestimatis. Fuit dein Py-

Plinius bestand das Ansehen ihrer Werke, obwohl die Gestalten durch den häufigen Gebrauch der Geräthe so abgerieben waren, daß man ihren Kunstwerth kaum noch unterscheiden konnte. Vielleicht besitzen wir von den beyden Werken des Zopyrus noch das eine in dem vortrefflichen silbernen Becher der Bibliothek Corsini in Rom,

(95.)

theas, cujus binae unciae X. venierunt. Ulysses et Diomedes erant in phialae emblemate Palladium surripientes. Plin. H. N. 33. Sect. 55. p. 75. — Prariteles als Silberarbeiter kommt auch Cic. Divin. I. c. 36. vor. Den Tragöden Roscius, da er noch Kind war, hatte eine Schlange im Schlafe umwunden. Experrecta nutrix animadvertit puerum dormientem circumplicatum serpentis amplexu: quo adspectu exterrita clamorem sustulit . . . . . Atque hanc speciem Praxiteles caelavit argento, offenbar den Augenblick, wo die Amme das von der Schlange umwundene Kind mit Entsetzen erblickt. — Posidonius von Ephesus wird H. N. 34. Sect. 19. §. 34. unter den Athleten-Künstlern mit Wiederholung seines Lobes als caelator erwähnt. — Der Name Laedus Stratiates ist, wie man sieht, verdorben. Die Ausgaben vor Dalechampius haben Laedius Stratites, bey Harduin Reg. 2. Ledis Thracides mit der Frage: An Leostratides? Die Pollinger Handschrift hat in Einem Worte lidistratices, woraus klar, daß Lysistratides zu lesen ist. In den Anmerkungen der neuen Ausg. der Kunstgeschichte, Winck. Werke Th. 6. Anmerk. 95., ist ein Laetus Stratiates aus ihm geworden, mit dem Beysatze „oder, wie vielleicht richtiger gelesen wird, Stratiotes, welcher Treffen und gewaffnete Figuren in Silber gravirte und daher den Beynamen erhalten zu haben scheint." — Weil er Soldaten gemacht hat, wird er selbst Soldat genannt. Welch ein Zusammenhang ist in diesen Vorstellungen? — Zopyrus ist nur aus dieser Stelle bekannt. Statt HS. XII. haben die alten Ausgaben vor Dalechamp und auch die Pollinger Handschrift pondo XII. Auch Harduin hat HS. XII. mit der Bemerkung: Ita Reg. 2. librique editi (welche?). Durch das folgende Particip HS. XII. aestimatis, welches Angabe des Preises voraussetzt, ist diese Lesart zwar gewiß; doch wäre deßhalb pondo nicht zu verwerfen. Denn da beym folgenden Werke des Pytheas das Gewicht angegeben wird, so ist das wohl auch hier geschehen, und bey pondo ist nur die Zahl, die es angab, ausgefallen. Uebrigens ist HS. XII. 12000 Sesterzien, gegen 2000 fl. — Auch Pytheas ist nur aus des Plinius Stelle bekannt. Sein Raub des Palladiums, auf einem Silbergeräthe von nur zwey Unzen vorgestellt, wurde nach den ältern Ausgaben, denen auch der Pollinger Codex beytritt, für zwanzig, nach des Harduin Handschriften um zehn tausend Sesterzien verkauft. ||

welche zu den Geräthen gehört, die in dem Hafen von Antium aus dem || Meeresgrunde sind gezogen worden. Er stellt das Urtheil des Oreſtes in einer Reihe von Gestalten vor, welche sich um die äußere Rundung ziehen, und ist von einer ausnehmenden Feinheit der Arbeit im höchsten Style der Kunst [13]). Das Werk des Pytheas aber ist uns, was Erfindung und Anordnung anbelangt, durch mehrere geschnittene Steine bekannt, indem die größten Meister dieses Faches nicht verschmähten, in ihren Werken dasselbe nachzuahmen und zu wiederholen [14]). Unter den Bildsäulen, welche

[13]) Der Becher ist herausgegeben zuerst von Winckelmann in Monumenti antichi ined. no. 151. und wieder von ihm beschrieben in der Kunstgesch. B. 2. K. 1. §. 15. Weil das Gefäß im Hafen von Antium gefunden worden, glaubt Winckelmann, daß es „nicht zu Rom gearbeitet, „sondern anderwärts her und also vermuthlich aus Griechenland gebracht „worden, und durch einen Zufall in gedachtem Hafen versenkt geblieben." Dieses ist noch ein Rest wohlfeiler Muthmaßungen — Sardi venales — italisch-gallischer Antiquare, von denen sonst Winckelmann diese Studien gereinigt hat. Ein silbern Gefäß wird im Hafen von Antium gefunden; darum ist es wahrscheinlich aus Griechenland gekommen! — In demselben Hafen wurde das große bronzene Gefäß auf dem Kapitol mit der den Mithridates nennenden Inschrift gefunden. Diese beyden kostbaren Denkmäler und andere von geringerer Bedeutung, welche derselbe Meeresgrund geliefert hat, deuten auf Schiffbruch solcher Geräthe daselbst, und lassen noch andere Schätze der Art in jener Gegend vermuthen. — Die Arbeit selbst ist sehr eigenthümlich. Die Masse des Bechers, die etwa den vierten Theil eines baierischen Maßes faßt, ist sehr dünn, und im Innern ganz uneben, indem die Figuren durch Hämmern von Innen nach der äußern Oberfläche getrieben sind, und sich, wie bey Hohlmünzen, numis incusis, von Sybaris und Metapont, innerlich, wenn auch sehr roh, einwärts zeigen, wie äußerlich auswärts. Um nun den Becher zum Trinken bequem zu machen, hat man eine ihn genau ausfüllende, außen und innen ganz glatte Schale hineingefügt, welche durch eine einfache Vorrichtung mit dem obern Rande des Bechers befestigt ist, aber leicht herausgenommen werden kann. Aus dieser aber ist getrunken worden, und so erscheint der Becher mit den feinen Arbeiten nur als die äußere Einfassung der eigentlichen Trinkschale, die in ihm hängt.

[14]) Von Dioskurides ist der zu dieser Gruppe gehörige Diomedes bey Stosch n. 29. Bracci 29. von Gnaios Bracci 50, von Calpurnius Severus Stosch 36, Polyeletus Stosch 51. Bracci 96. Solon 6. Bracci 108.

dieſer Zeit angehören, muß hier vor allen die koloſſale des Pompejus im Palaſt Spada zu Rom genannt werden, welche für ſich allein durch Großheit des Styles und die Vollendung der Arbeit einen vollen Beweis von dem damals unerſchütterten Beſtand der bildenden Kunſt liefern würde [15]). Wie aber die Zeiten des römiſchen Freyſtaates, ſo verherrlichten die Regierung der erſten Kaiſer bildende Künſtler der Griechen durch den Ruhm ihres Namens und ihrer Werke, und damit man nicht glaube, daß ſie nur einzeln und zerſtreut geblüht, ſo führt Plinius eine ganze Reihe derſelben auf, welche allein die Paläſte der Kaiſer auf dem Palatium „mit Bildſäulen der ausgeſuchteſten Kunſt angefüllt haben", Kraterus mit Pythodorus, Polydektes mit Hermolaus, eine anderere Pythodorus mit Artemon, dann Aphrodiſius aus Tralles allein. Es iſt offenbar, daß die drey Paare, dann der einzelne, einander gefolgt ſind, und wir alſo die Namen der vorzüglichſten Künſtler haben, welche würdig befunden wurden, für den unmittelbaren Bedarf des kaiſerlichen Hauſes auf dem Palatium von Auguſtus bis auf Veſpaſian zu arbeiten. Plinius bringt ſie mit den drey Urhebern der Gruppe des Laokoon in Vergleichung, wodurch nicht weniger als durch das ausgezeichnete Lob, welches er ihren Werken ertheilt, angedeutet wird, daß er ihnen einen hohen Rang in ihrer Kunſt neben den vorzüglichſten und beſten anweiſet [16]).

(96.)

15) Fea hat ſich zwar bemüht zu beweiſen, daß die Statue nicht den Pompejus vorſtelle. Vergl. Winckelm. Werke B. 6. S. 288. der Anmerk. Indeß habe ich bey wiederholter Unterſuchung des Werkes, wobey der Gebrauch der Leiter geſtattet war, gefunden, daß das Meiſte, was er für ſeine Anſicht aufſtellt, ſich nicht bewährt. So iſt der Kopf zwar aufgeſetzt, aber aus demſelben Marmor, dem Leibe an Verhältniſſen und Behandlung gemäß, und ſo daß die Brüche des Rumpfes und Halſes ſich ganz entſprechen, ohne daß irgend etwas hätte eingefügt werden müſſen. Anderes findet ſich allerdings ſo, wie er berichtet, z. B. die Reſte von Bändern auf den Schultern. Auf jeden Fall iſt das Werk eine Portraitſtatue und der römiſchen Zeit angehörig.

16) Plin. H. N. 36. Sect. 4. §. 11. S. 284. Die Stelle ſelbſt wird

Außer ihnen aber werden unter den verſchiedenen Kaiſern noch einzelne berühmte Künſtler angeführt, unter Auguſtus Sauras und Batrachos, zugleich Architekten, welche die zwey Tempel in den Denkmalen der Octavia gebaut haben [17]), und Diogenes

nuten Anmerk. 32. wegen ihrer Verbindung mit dem Laokoon bey der Unterſuchung über dieſen vollſtändig mitgetheilt.

17) Invenio et Canachum laudatum inter statuarios fecisse marmorea. Nec Sauran atque Batrachum obliterari convenit, qui fecere templa Octaviae porticibus inclusa, natione ipsi Lacones. Quidam et opibus praepotentes fuisse eos putant ac sua || impensa construxisse, inscriptionem sperantes. Qua negata hoc tamen alio modo usurpasse. Sunt certe etiamnum in columnarum spiris insculpta nominum eorum argumenta, lacerta atque rana. In Jovis aede extitisse picturam cultusque reliquos omnes foemineis argumentis constat. Etenim facta Junonis aede cum inferrentur signa permutasse geruli traduntur, et id religione custoditum, velut ipsis diis sedem ita partitis. Ergo et in Junonis sede cultus est, qui Jovis esse debuit. Plin. H. N. 36. Sect. 4. §. 14. S. 286. Der Zuſammenhang der Stelle über Sauras und Batrachos (Eidechſe und Froſch) mit der von Kanachus, und die Verbindung beyder durch nec zeigt, daß auch dieſe zwey Bildhauer geweſen ſeyen, zumal in jener Stelle allein von Bildhauern gehandelt, und der Tempelbau nur bey Gelegenheit erwähnt wird. Es ſind aber nicht die Tempel der Juno und des Apollo, wie Harduin hier und an einer früheren Stelle §. 10. S. 283. ſagt, ſondern des Jupiter und der Juno, welche von den Hallen umſchloſſen waren. Dieſes ſagt hier Plinius ausdrücklich, an der andern aber berichtet er, der Apollo-Tempel ſey bey der Halle geweſen (ad Octaviae porticus) und der Juno-Tempel innerhalb deſſelben (intra vero porticus), ihm zunächſt aber (in proxima aede) der Tempel des Jupiter. Uebrigens iſt in der Erzählung des Plinius eine Zuthat von Volksmährlein nicht zu verkennen, von den überreichen Baumeiſtern Sauras und Batrachos aus dem armen Sparta, die den Römern auf ihre Koſten prachtvolle Tempel bauen, in der Ausſicht, daß ſie ihre Namen darauf ſetzen dürfen! Auch vom Perikles geht wie bekannt eine ſolche Sage: er habe die Koſten ſeiner Bauten (das Parthenon war darunter), da das Volk über ihre Größe gemurrt, von dem Seinigen bezahlen wollen, wenn man ihm geſtatte, ſeinen Namen darauf zu ſetzen, ein Anerbieten, das einen Kröſus vorausſetzt, keinen attiſchen Bürger jener Zeit. Die Sage ſelbſt aber hat ſich offenbar an dem Froſch und der Eidechſe an einer Säule jenes Tempels gebildet, die Plinius als in columnarum spiris geardeitet anführt, und Winckelmann in S. Lorenzo an den zwey Convoluten eines ſchönen joniſchen Kapitäls wieder gefunden hat.. Winckelm. Werke 1 Th. S. 379. und die Anmerk. dazu. Die Säule ſteht dem nach

von Athen, welcher das Pantheon des Agrippa mit Bildsäulen schmückte. „Seine Karyatiden" unter den Säulen des Tempels, sagt Plinius, werden wie wenig andere Werke gelobt, „ebenso die in dem Giebel aufgestellten Bildsäulen; doch sind sie wegen der Höhe des Ortes weniger ge-

(97. 98.)

dem Altar Gehenden zur rechten Hand, und auf den Ambo (das Lesepult) an dieser Seite hinaufsteigend kann man sie ganz in der Nähe betrachten. Das Kapitäl ist von der größten Schönheit und die Arbeit der beyden Thiere in der Mitte der Convoluten sehr fein. Fea hat zwar dagegen erinnert, daß Plinius anderwärts H. N. 36. Sect. 50. S. 338. unter spira den Säulenwulst verstehe; doch würde der Einwurf nur dann etwas bedeuten, wenn Plinius als Architekt spräche. Der Ausdruck spira, Windung, ist, wenn auch nicht in der Architektur, allgemein, und er konnte ihn in columnarum spiris in dieser Allgemeinheit für die jonische Schnecke brauchen, ungeachtet er an der andern Stelle, wo er Architektur abhandelt, ihm seine architektonische Bedeutung gibt. Dazu kommt, daß an keinem Säulenwulst ähnliche Verzierungen vorkommen, auch kein Ort für sie daran ist. Noch bemerkt man, daß st. in columnarum spiris nach Brotier die Ed. pr. und Cod. Reg. 5. in columnarum epistyliis insculpta habe. Ebenso der Poll. Cod. architektonisch gleich ungenau, da ἐπιστύλιον das Gebälk bedeutet.||(1825.) Uebrigens weiß Hr. Hirt, für welchen Zusammenhang und Verbindung der Schriftterte gleichgültig sind, daß die beyden nur aus jener Stelle des Plinius bekannten Künstler „weder Baumeister noch Bildhauer" gewesen. Sie „arbeiteten dabey blos als geschickte Steinmezen die feineren architektonischen Zierden," S. 214, wozu man nehmen muß, daß nach seiner Gesch. d. Bauk. 2 B. S. 211 suo impensu construxisse templa bedeutet, sie (nämlich die Steinmetzen von übermächtigem Reichthum opibus praepotentes) haben umsonst gearbeitet, und inscriptionem sperantes „in der Hoffnung, daß man ihnen eine Inschrift gestatten würde," welches Beyspiel allein hinreichen würde zu zeigen, daß die Geschichte der Baukunst von ihm mit derselben Kunde des Latein und derselben Sicherheit des Urtheils behandelt wird, wie die Archäologie. Wie es mit der andern Behauptung sich verhalte: „Die beyden Tempel baute Hermodorus für Metellus Macedonicus," in Folge welcher die beyden Architekten, welche sie nach Plinius erbaut (construxisse templa), außer Besitz gestellt und zu Steinmetzen gemacht werden, wird sich gleich zeigen. (1828.) Es führt nämlich Winckelmann Mon. ined. S. 269. aus Vitruvius B. 3. K. 3. an, (Schn. III. 2. §. 5.), daß den einen der beyden Tempel, den des Jupiter, Hermodorus gebaut, quemadmodum et in porticu Metelli Jovis statoris Hermodi, bemerkt aber ungenau, daß Vitruvius berichte, derselbe

feyert" [18]). Aus derſelben Stadt war Evander, den M. Antonius mit ſich nach Alexandria geführt hatte, von wo er unter den Gefan || genen nach Rom kam, berühmt als Bildner und Toreut. Horatius gedenkt eines Bechers von ihm, um etwas durch ſeine Arbeit Schätzbares zu bezeichnen [19]).

(98.)

habe ſeine Vor- und Hinter-Hallen gehabt; denn nicht als einen ἀμφιπρόστυλος, ſondern als einen περίπτερος beſchreibt ihn der Architekt, ſo daß auch der Widerſpruch wegfällt, den er zwiſchen dem Vitruv und dem Fragmente des alten Plans von Rom hat finden wollen. (1825.) Eine beſſere Gewähr aber für Hermodoeus als die eben angeführte beſitzt auch Herr Hirt nicht, und da er einmal im Zuge ſich fühlt, muß der angebliche Hermodorus dieſer Stelle, welcher den Tempel des Jupiter für Metellus gebaut haben ſoll, auch gleich den der Juno übernehmen. Nun wäre zwar das Anſehen des Vitruvius für den Baumeiſter allerdings entſcheidend, wenn die Stelle nicht offenbar Verderbniß zeigte; denn weder iſt der Name des Baumeiſters vollſtändig, noch würde, im Fall man den Namen Hermodori ſchreiben wollte, die grammatiſche Verbindung möglich ſeyn; denn was wäre Porticus Metelli Hermodori oder Jupiter Stator Hermodori, zumal da dieſer Jupiter Stator ein Werk des Paſiteles war (Plin. 35. 5. 45.)? Wir werden demnach allerdings die beyden Lakedämonier als Architekten der beyden Tempel behalten; doch weichen ſie nun aus der Zeit des Auguſtus, in welche ſie oben geſtellt wurden, in die Zeit des Metellus Macedonicus zurück. (1828.)

[18]) Agrippae pantheum decoravit Diogenes Atheniensis: et Caryatides in columnis templi ejus probantur inter pauca operum: sicut in fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci minus celebrata. Plin. H. N. 36. Sect. 4. §. 11. Die Editio Veneta des Aler. Benedictus hat am Rande noch summo zu fastigio, ohne Noth; wir kämen dadurch mit den Bildſäulen auf das ἀκροτήριον des Tempels und in die Luft hinaus. Es iſt aber nicht deutlich, wie man ſich die Statuen in columnis denken ſoll. Standen ſie, wie Hirt in ſeiner Abh. über das Pantheon im Muſeum der Alterthumswiſſenſchaft annimmt, über den Säulen im Innern, nämlich über dem Gebälke derſelben, ſo ſieht man nicht, was ſie getragen haben. Auch waren ſie dort ſo gut wie die Bildſäulen im Giebel für die genaue Betrachtung von Unten zu hoch geſtellt, und Plinius hätte deßhalb dieſelben nicht in dieſen Gegenſatz bringen können, daß ſie beyde zwar vortrefflich, aber die im Giebel wegen der Höhe weniger berühmt geweſen. Gleichwohl wird es ſchwer halten, ihnen einen andern Platz anzuweiſen.

[19]) Timothei manu Diana Romae est in Palatio. Apollinis delubro, cui signo caput reposuit Aulanius Evander. Plin. H. N. 36. Sect. 5. §. 10. S. 281.

Wie dieſe Meiſter in Erz, Silber und Marmor, ſo war Dioskorides zu derſelben Zeit als Steinſchneider berühmt. Plinius nennt ihn unter den größten Meiſtern dieſes Faches, und nach ihm und Suetonius ſchnitt er den Kopf des Auguſtus, mit welchem die folgenden Kaiſer zu ſiegeln pflegten [20]). Noch jetzo können wir die Vortrefflichkeit ſeiner Kunſt ermeſſen, aus einer beträchtlichen Anzahl geſchnittener Steine, welche ſich mit ſeinem Namen erhalten haben, und von denen mehrere das Aeußerſte der Vollendung berühren [21]). Ihnen nah und gleich ſtehen aus demſelben Zeitalter Aulus, Solon, Teukros [22]), und wären auch die Werke dieſer großen Künſtler mit ihrem Namen verſchollen, ſo würden andere geſchnittene Steine, die ohne Namen der Künſtler aus jener Zeit auf uns gekommen ſind, beſonders die ſogenannte Apotheoſe des Auguſtus, dann Auguſtus und Roma als zuſammenthronende Gottheiten im Kabinet zu Wien, ein vollgültiges Zeugniß ablegen, daß es auch unter Auguſtus der bildenden Kunſt gege-

20) Mensave catillum Evandri manibus tritum dejecit . . . minus hoc jucundus amicus sit mihi? Horat. Serm. I. 3, 90. daſelbſt Akron: Evandrum ferunt caelatorem et plasten Atheniensem a M. Antonio Alexandriam perductum et inde inter captivos Romam venisse. Dieſenigen, welche an den Evander Arcas, den Zeitgenoſſen des Aeneas nach Virgilius, denken, bringen eine Hyperbole des Alters in den Horatius, die keine Unterlage hat. Wie konnte man auch hyperboliſch ſprechend von einem alten Becher ſagen: ſchon Evander habe ihn in den Händen gehabt. Tritum iſt polirt wie Virg. Georg. II. 444. Radius trivere rotis.

21) Post eum (Pyrgotelem) Apollonides et Cronius in gloria fuere, quique Divi Augusti imaginem similem expressit, qua postea principes signabant, Dioscorides. Plin. H. N. 37. Sect. 4. p. 358. In diplomatibus libellisque et epistolis signandis initio sphinge usus est, mox imagine Magni Alexandri: novissime sua, Dioscoridis manu sculpta, qua signare insecuti quoque principes perseveraverunt. Suet. Vit. Aug. 50. ||

22) Vergl. über ihn und ſeine Werke Winckelmann Geſch. d. K. 2. 2. §. 8. der ſämmtl. Werke Th. 6. S. 222. mit der Anmerk. 1093. Leſſings Schriften 10. Bd. S. 388. ff.

23) Die

gegeben war, in den Werken großer Meiſter das Wahre mit idealer Schönheit zu umgeben und der Darſtellung des Erhabenen den Stempel der Vollendung aufzudrücken [23]). Unter den Bildſäulen, welche nach wahrſcheinlicher Berechnung dieſer Zeit angehören, ſteht auf gleicher Höhe mit jenen Werken beſonders die koloſſale Gruppe des Nil, welche den Gott des Stromes liegend und von Kindern umgeben darſtellt [24]). Dieſes große Werk, berechnet das

(99.)

23) Die mit ihrem Namen erhaltenen Steine ſind in den Werken von Stoſch und Bracci zuſammengeſtellt, die Ueberſicht derſelben in dem oben erwähnten Katalog des Grafen Clarac. S. 416. ff.

24) Sie ſind in Eckhels Choix de pierres gravées du Cab. Imp. d. V. auf den erſten Platten abgebildet, und von Eckhel mit Gelehrſamkeit und Scharfſinn erklärt, obwohl er hier nicht auf ſeinem heimiſchen Gebiet ſich befand. Wären dieſe Anmerkungen nicht ſchon zu ſehr angewachſen, ſo würde ich Manches zur Berichtigung ſeiner Erklärungen beyfügen; doch kann ich nicht umhin, wenigſtens des lituus in der Hand des Kaiſers zu gedenken. Eckhel ſagt, er trage ihn als Zeichen ſeiner Hohenprieſterwürde (il est constaté par les médailles d'Auguste frappées sous son premier consulat, qu'il fut Pontife-Augure bien des années avant d'être élevé au grand Pontificat, vacant par la mort de M. Lepidus. C'est donc à ce titre, qu'Auguste porta le bâton Augural dans notre camée, comme Tibère le porte dans celui de la sainte Chapelle) als Pontife-Augure; indeß der lituus iſt nichts als Zeichen des Auguratś Lituus ille certe quod clarissimum est insigne auguratus, Cicer. de divin. I. 5., und ſo überall, wo die Alten ſeiner gedenken. Wenn alſo Auguſtus den Lituus trägt, ſo hat ſein Pontificat damit nichts gemein, und die Frage kehrt zurück: was ſoll das Zeichen einer gegen die andern Ehren des Auguſtus untergeordneten prieſterlichen Würde in ſeinen Händen? Die Sache wird auffallender dadurch, daß, wie Eckhel ſelbſt anführt, auch auf der gemma Tiberiana im Kabinet der Pariſer Bib[illegible]thek Tiberius daſſelbe Zeichen in der rechten Hand trägt, am meiſten aber dadurch, daß auf beyden Werken die Kaiſer als irdiſche Götter und Weltherren vorgeſtellt ſind, als Jupiter hier mit dem Adler, dort mit der Aegide, und auf der Gemma Augustea mit Cybele und Neptunus hinter dem Throne, die Herrſchaft über Meer und Land zu bezeichnen, welche die hinter ihm zurückſtehenden Gottheiten dem neuen Herren freywillig überlaſſen haben; nicht unähnlich Virgilius Georg. I. 23. Incertum est... te maximus orbis Auctorem frugum tempestatumque potentem Accipiat, cingens materna tempore myrto, An deus immensi venias maris ac tua nautae Numina sola colant, nur mit dem Unterſchied, daß auf dem

Geheimnißvolle des Stromes und zugleich ihn als den Urheber der Fruchtbarkeit, der Bevölkerung, des Wohlstandes, der Glückseligkeit von Aegypten, als den Segen und Schirm des wundervollen Landes darzustellen, zeigt in der Anlage einen Reichthum und eine schöpferische Fülle der Erfindung, zugleich eine Sicherheit symbolischer Bezeichnung des Inhaltes, wie kein anderes uns gebliebenes Werk der alten Kunst, und, ist es erlaubt, mit dem auch in dieser Hinsicht unerreichten olympischen Jupiter des Phidias ein anderes Denkmal in Vergleichung zu bringen, so ist die Gruppe des Nil hierzu geeignet. Dabey ist die Ausführung des Ganzen, die Großheit und Reinheit aller Formen der mächtigen Gestalt und

(99. 100.)

Steine die Ungewißheit aufgehört, und der Künstler ihn lieber gleich zum Herrn von beyden, dem Erdkreise und dem Meer gemacht hat. Ihm aber zur Seite thronet, als die eines solchen Herrschers allein würdige Genossinn Roma im Schmucke ihrer Waffen. In einer solchen Umgebung, die allerdings eine vollständige Apotheose umschließt, wenn es auch auf etwas Anderes bey den Vorstellungen abgesehen ist, muß es in jeder Hinsicht verwunderlich erscheinen, den Augurstab statt des Blitzstrahles in der Hand der Herrscher über Land und Meer zu finden, und Jeder, der im Stande ist, in der Alterthumskunde Probleme wahrzunehmen, wird finden, daß hier eines zur Lösung vorliegt. Diese findet sich aber in der ganzen Vorstellung der beyden Gemmen. Sie sind nicht Apotheosen, wie sie genannt werden, sondern Darstellung der kaiserlichen Familie in dem Zeitpunkte ihres höchsten Glanzes, wenigstens nach der Ansicht der Künstler, des Augustus in dem Augenblicke, wo Tiberius nach siegreicher Beendigung des pannonischen Krieges heimkehrt, und vor dem irdischen Gott und seiner Beysitzerinn Roma vom Triumphwagen steigt, und des Tiberius, wo Germanicus, nach Ordnung der germanischen Heere und Angelegenheiten, von ihm scheidet, um den Orient in gleicher Weise zu beruhigen. In beyden Vorstellungen erscheinen die Söhne als Vollstrecker der Machtbefehle ihrer Väter, diese selbst als die Ordner und Gebieter, unter deren Auspicien und Einfluß jene Bevollmächtigten ihre Thaten gethan haben. Man gedenke der vielsagenden Redeweisen suis auspiciis, alienis auspiciis rem gerere. Dieses Letztere allein war seit Augustus den Feldherrn, die der Imperatoren Legaten geworden waren, auch wenn sie wie Tiberius und Germanicus noch Imperatoren hießen, noch übrig geblieben; und es ist demnach als Zeichen der Auspicien, daß der Lituus in solcher Symbolisirung in den Händen der Imperatoren erscheint. Er hört dadurch auf, ein untergeordnetes Symbol zu seyn, und wird das Zeichen der Oberlei-

jene Leben athmende Wahrheit, durch welche das Ideale wieder zur Natur wird, in ihr so ausnehmend, wie an den edeln Gestalten aus dem Giebelfelde des Parthenon, und die Gruppe würdig, diesen Werken der Schule des Phidias an die Seite gestellt zu werden.

Wie Diogenes unter Augustus, so wird Zenodorus unter Nero den größten Meistern der bildenden Kunst gleichgeachtet. Vielleicht stammte er aus Massilia, denn in Gallien hat er sich zuerst als ausgezeichneten Meister geltend || gemacht. Hier arbeitete er nach zwey Bechern des Kalamis, des größten Toreuten der alten Zeit, zwey neue mit solcher Geschicklichkeit, daß kaum irgend

(100.)

tung, gegenüber den Feldherrn, die unter ihm gleichsam gesiegt haben, und der Alles ordnenden und bestimmenden Macht, unter deren Schirm auch das Größte geschieht: Ἐλεύθερος γὰρ οὔτις ἐστὶ πλὴν Διός. — Wie hier die Steinschneider, so sind auch die Dichter bemüht, jene Auspicien und Oberherrlichkeit, unter der das Glänzende verrichtet wurde, geltend zu machen. Man vergl. besonders des Horatius vierzehnte Ode des vierten Buches:

Milite nam tuo
Drusus Genaunos, implacidum genus,
Brennosque veloces, et arces
Alpibus impositas tremendis
Dejecit acer plus vice simplici.
Major Neronum mox grave proelium
Commisit, immanesque Rhaetos
Auspiciis pepulit secundis. . . .
Barbarorum Claudius agmina
Ferrata vasto diruit impetu:
Primosque et extremos metendo
Stravit humum, sine clade victor,
Te copias, te consilium et tuos
Praebente divos.

und in diesem Sinne das Andere das. Uebrigens ist die Vorstellung, welche Dichter und Künstler also bezeichnen, eine unter der Kaiserherrschaft wesentliche und nothwendige Idee, eines von den arcanis imperii, auf welche Augustus und Tiberius ihre Macht erbaut haben; der Lituus aber, welcher häufig auch auf den Münzen, z. B. des Julius Cäsar, des M. Antonius in der Area hinter den Köpfen vorkömmt, wird dort wie hier die imperatorische oder selbstherrliche Macht bedeuten.

ein Unterſchied der Kunſt zu bemerken war [25]). Wie aber durch Feinheit, ſo war er durch Kühnheit ſeiner Arbeit hervorragend. Denn für die Stadt der Averni in Gallien bildete und goß er um den bedungenen Preis von vierzig Millionen Seſterzen, etwa vier Millionen unſers Geldes, in einem Zeitraum von zehn Jahren die Bildſäule des Mercurius von ſolcher Größe, daß ſie den Umfang

[25]) Er iſt aus dem Vatikan nach Paris, dann nach dem Vatikan zurückgebracht worden, und jetzo in dem Braccio nuovo, als die ſchönſte Zierde dieſer koſtbaren Halle aufgeſtellt. S. Victor, welcher zu des Bouillon Musée des antiques unter Visconti's Einfluß und meiſt nach ſeinen Angaben den Text geliefert hat, und deſſen Anſichten und Urtheile dadurch ein größeres Gewicht erhalten, ſagt über ihn: L'exécution n'est pas moins admirable que la composition . . . C'est un des chefs d'oeuvre qui rassemblent tous les genres de beautés. Er ſtellt ihn hierauf neben den Laokoon, den Torſo, den Apollo, die er erreicht pour le grandiose des formes, l'harmonie soutenue de toutes les parties, leur mouvement, le travail achevé du ciseau. Ferner Ce mélange ravissant de force et de douceur est surtout remarquable dans le dos, qui est un miracle de || l'art. . . . En un mot l'ensemble de cette figure offre cette réunion complète de perfection sans le moindre défaut, qui ne se rencontre que dans quelques statues antiques etc. Die Bildſäule wurde unter Leo X. bey der Kirche S. Maria sopra Minerva in der Gegend gefunden, wo wahrſcheinlich ehedem der Iſis-Tempel geſtanden hat. Aegypten iſt, wie bekannt, erſt durch Auguſtus den Römern unterworfen worden, und war ſeitdem die Ernährerinn und die Stütze von Italien. Erſt ſeit dieſer Zeit trat die Veranlaſſung ein, für Rom eine ſolche Bildſäule zu verfertigen. Um aber die Bemerkung abzuſchneiden, daß ſie aus Alexandria könne nach Rom gebracht worden ſeyn, muß hinzugefügt werden, daß an derſelben Stelle die Statue des Tiberſtromes von derſelben Größe, in gleicher Lage, mit ähnlichen ſeine Natur bezeichnenden Umgebungen und Verzierungen, auch wie jener mit Reliefen auf drey Seiten des Plinthus, iſt gefunden worden, aus welcher derſelbe Geiſt der Anlage, der Ausführung, dieſelbe Höhe und Lauterkeit der Kunſt hervorſtraht. Vergl. darüber S. Victor im angef. Werke in der 12. Lieferung: C'est le ciseau du grand sculpteur à qui l'on doit l'image du fleuve nourricier de l'Egypte, avec des différences dans l'aspect des formes, dans les traits du visage et dans leurs expressions, qui prouvent le goût exquis et le jugement profond de leur sublime auteur. Dieſe Verſchiedenheiten werden ſofort aus der verſchiedenen Natur des Nils und Tiber, der Länder, welche ſie bewäſſern und der Völker, welche ſie nähren, mit Feinheit und Geſchmack hergeleitet. (1825.) Herr Hirt ermäßigt das Lob dieſes Koloſſes

aller frühern Kolosse besiegte. Und doch hätte das Alterthum den Sonnenkoloß des Chares auf Rhodus gesehen, dessen Höhe nach der niedrigsten Meldung einhundert fünf Fuß betrug, dessen Finger, wie Plinius sagt, größer waren als die meisten Bildsäulen [25]). Nachdem Zenodorus in Gallien seinen Ruhm gegründet hatte, ward er nach Rom berufen und empfing den Auftrag, den Koloß des Nero einhundert zehn Fuß hoch zu gießen. Wir bewunderten, sagt Plinius, in seiner Werkstätte die ausgezeichnete Aehnlichkeit

(101.)

S. 245. durch ein „obwohl wir denselben nicht als ein Originalwerk ansehen, sondern als eine Nachbildung der Statue von Basalt, welche Vespasian als ein seltenes Werk in dem Tempel der Friedensgöttinn aufstellte, wahrscheinlich ein Werk unter den ersten Ptolemäern gemacht, das der Kaiser aus Aegypten nach Rom versetzte. Plinius 36, 11." Hier ist allein sicher, daß Vespasian einen Nil von Basalt, umgeben von spielenden Kindern im Friedenstempel aufgestellt hat. Daß diesen Nil in Basalt Vespasian aus Aegypten als eine Merkwürdigkeit — nunquam hoc (basaltes) major repertus est — nach Rom entführt habe, ist nicht unwahrscheinlich. Daß er unter den ersten Ptolemäern gemacht worden, ist eine ganz müßige und leere Annahme, und eben so die andere, welche H. Hirt mit mehreren gemein hat, daß der Koloß des Vatikan eine Nachahmung des ägyptischen im Friedenstempel sey. Den Nil von Kindern umgeben darzustellen und durch die Zahl der Kinder die Zahl der Maaße seines Aufsteigens anzugeben, war den Mglern wie den Bildhauern gemein. So kommt er in Bildsäulen von den verschiedensten Dimensionen und mit mehr oder weniger Kindern in Marmor und auf Münzen vor. Vergl. Welcker zum Philostratus S. 234, so gemalt bey Philostratus das. V. und bey Lucian. Rhet. Praecept. c. 3. Vergl. Jacobs zu Philostrat. a. a. O., ja die Kinder haben von der Sache, die sie bezeichnen, den Namen: περὶ τὸν Νεῖλον οἱ Πήχεις ἀθύρουσι. Ist aber diese Symbolisirung eine so allgemeine, durchgehende, mit welchem Rechte darf man bey zwey Werken, welche sie gemein haben, annehmen, daß eines eine Nachbildung des andern sey? Dazu kommt, daß der Nil im Vatikan den Tiberstrom von gleichen Maaßen und in gleichem Geiste gearbeitet zum Gegenstück hat, dadurch aber noch mehr von dem basaltnen geschieden und als Theil eines selbstständigen Ganzen doch offenbar auch der Selbstständigkeit theilhaftig wird. (1828.)

25) „Ut vix ulla differentia esset artis" sagt Plinius H. N. 34. Sect. 18. S. 107. Die Originale waren im Besitze des Germanicus gewesen, welcher sie dem Cassius Silanus, seinem Lehrer, gegeben hatte. Von diesem waren sie an seinen Neffen Vibius Avitus gekommen, dem Vorsteher von Gallien unter Nero, bey dem sie Zenodorus fand.

nicht nur im Thon, ſondern auch in den ſehr kleinen Stäbchen, welche (um das hölzerne Sparrwerk und Gerippe) die Grundlage des Modelles bildeten. Zwar zeigte die Bildſäule, daß die Kunde, das Erz zu miſchen, verloren gegangen, daß man nämlich nicht mehr die Feinheit der Miſchung kannte, welche das ältere Erz von Delos, Aegina, Korinth zeigte; der Meiſter ſelbſt aber wurde, wie Plinius beyfügt, in der Kunde zu bilden und in Erz zu arbeiten keinem der Alten nachgeſetzt [27]).

Wenn nun nach dem Urtheil des Alterthums ſelbſt die beſten Werke griechiſcher Künſtler in dieſer römiſchen Zeit, wie die Bildſäulen des Diogenes, den erleſenſten des frühern Alterthums gleichgeachtet, und die vorzüglichſten der ſpätern Künſtler, wie Zenodorus, keinem der Alten nachgeſetzt wurden, ſo darf es nicht Wunder nehmen, daß manche der übriggebliebenen Bildſäulen wegen ihrer Vortrefflichkeit von bewährten Kennern in das Zeitalter des Phidias und Praxiteles hinaufgerückt, von andern aber, ungeachtet dieſer Vortrefflichkeit, in die ſpätere römiſche Zeit, von der wir ſprachen, herabgeſetzt werden. Ein merkwürdiges, der Betrachtung werthes Beyſpiel dieſer Art liefern die beyden koloſſalen Gruppen des Kaſtor und Pollux auf dem Quirinal zu Rom, die nach alten lateiniſchen, ſchon auf ihrem urſprünglichen Geſtell eingegrabenen Inſchriften, als Werke des Phidias und Praxiteles angegeben werden. Das Anſehen dieſer Inſchriften iſt beſonders bey dem für ein Werk des Phidias erklärten Koloß wegen der großen Vortrefflich-

27) Nach Aufzählung der andern Koloſſe fährt Plinius fort: verum omnem amplitudinem statuarum ejus generis vicit aetate nostra Zenodorus, Mercurio facto in civitate Galliae Avernis per annos decem HS.CCCC maniprotio a. a. O. Die Pollinger Handſchrift hat magno pretio, verdorben; immani pretio ließe ſich eher hören, doch iſt die Vulgata gut. Brotier aber glaubt mit CCCC centena millia ohne Multiplikation auskommen zu können, und da dieſes eine Summe gibt, für welche man etwa die Finger des Koloſſes hätte gießen können, multiplicirt er ſie mit zehn, ſo daß ſie dem Künſtler jährlich während zehn Jahren ausgezahlt worden, was eine ſeltſame Oekonomie gibt.

keit und Reinheit des Styles in unſern Tagen von Vielen anerkannt worden, von den erſten Bildhauern des Zeitalters Canova und Thorwaldſen, wie von dem Herausgeber Winckelmanns und Verfaſſer einer eigenen Kunſtgeſchichte, || Heinrich Meyer. Dagegen trug Visconti, der erſte Mann in der Kunde des bildenden Alterthums, kein Bedenken, jenen Koloß für ein Werk der neroniſchen Zeit zu erklären, und ſeiner Meinung iſt im vergangenen Jahre Martin Wagner, ein vorzüglicher Richter in ſolchen Dingen, mit bedeutenden Gründen, auch äußern, hergenommen vom römiſchen und beſtimmt alten Harniſch neben der Statue, und von der Behandlung der Augen, beygetreten [28]). Auch die Art des

[28]) Postquam satis artem ibi approbaverat Romam accitus est a Nerone; ubi destinatum illius principis simulacrum colossum (vielleicht colosseum) fecit CX pedum longitudine, qui dicatus Solis veneration est, damnatis sceleribus illius principis. Mirabamur in officina non modo ex argilla similitudinem insignem, verum et ex parvis admodum surculis quod primum operis instar fuit. Ea statua indicavit interiisse fundendi aeris scientiam, cum et Nero largiri aurum argentumque paratus esset, et Zenodorus scientia fingendi caelandique nulli veterum postponerętur .... Quantoque major in Zenodoro praestantia fuit, tanto major deprehendi aeris obliteratio potest. Hiebey fragt ſich zuerſt, ob fundendi aeris || scientia Kunde des Erzguſſes ſey. In dieſem Falle mußte der Guß der Bildſäule ſo unvollkommen ausgefallen ſeyn, daß eben an ſeinen Mängeln der Untergang dieſer Kunſt ſich gezeigt hätte. Dagegen aber ſtreiten die ehernen Werke aus noch ſpäterer Zeit, die Reiterſtatue des M. Aurel auf dem Capitol, und Andere, welche rückſichtlich der Reinheit des Guſſes nichts zu wünſchen übrig laſſen. Auch ſieht man nicht ein, was dann der Beyſatz wolle: cum et Nero largiri aurum argentumque paratus esset. Die Güte oder Schlechtigkeit des Guſſes hat doch mit der Bereitwilligkeit des Nero, Gold und Silber für ihn zu liefern, keinen Zuſammenhang, und wird nicht dadurch bedingt. — Gold und Silber wurde geliefert; denn die Statue fand ihre volle Ausführung, und zwar in der Menge, die man begehrte; denn der Ausdruck des Plinius deutet an, Nero würde, wenn es begehrt worden, noch mehr geliefert haben. Wenn nun ungeachtet der Freyheit, Gold und Silber nach Belieben beyzumiſchen, man wahrnahm, die fundendi aeris scientia ſey verloren, ſo kann dieſe verlorene Kunde bloß die Miſchung des Erzes ſeyn. Man wußte zwar noch die Verhältniſſe der ein-

Ausdruckes im Geſicht, und die der frühern Zeit ungebräuchliche Energie deſſelben ſpricht für ihren ſpätern Urſprung.

Findet aber das Urtheil der Alten über die Gleichmäßigkeit des Ranges ihrer frühern und ſpätern Kunſt durch dieſe bewundernswürdige Bildſäule volle Beſtätigung, ſo wird die Behauptung nicht gleich von vorn herein als thöricht abzuweiſen ſeyn, daß ein anderes Werk, welches als die Krone der griechiſchen Plaſtik noch jetzo von Vielen betrachtet wird, und wenigſtens dem Beſten ebenbürtig iſt, daß der Apollo von Belvedere ſelbſt, den Andere mit Skopas und Praxiteles Werken in Verbindung bringen, dem

(102.)

zelnen Metalle, die in den Schmelzofen kamen, aber das Unberechenbare dabey, Grad der Hitze, Art der Steigerung derſelben, das Vermögen den rechten Augenblick der Bindung wahrzunehmen, dieſe Kunſt, welche in Korinth, Aegina und Delos ſo ausnehmende Compoſitionen geliefert hatte, daß es dem Künſtler möglich war, den Charakter des Bacchus, der Venus, des Neptunus, ſchon durch die Farbe der Metallmiſchung auszudrücken, war verloren. Es kömmt dabey darauf an, die Metalle auf die rechte Weiſe in Fluß zu bringen, und ſo braucht Plinius das Wort auch anderwärts: octonas plumbi partes addunt... inter lapides candefactos funditur, H. N. 34. Sect. 20. p. 132., und von einer Steinart liquatur igne ac funditur ad usum vitri, H. N. 36. Sect. 13. p. 295. (1825.) Herr Hirt hat S. 249. die im Texte gegebene Ueberſetzung in Anſpruch genommen. Ihm enthalten die Worte ex parvis admodum surculis eine Vergleichung: „So wie aus Setzlingen den erſten Keim." Müßte ich nicht fürchten, durch gehäufte Darlegung ſolcher Dinge die Geduld des Leſers zu ermüden, ſo würde hier wieder Gelegenheit ſeyn, ihn über „den erſten Keim aus Setzlingen" und den Unverſtand dieſer Worte, hiernächſt aber über die grammatiſche Unkunde zur Rede zu ſtellen, die allein ihn hindern konnte, den Parallelismus in similitudo ex argillo *et* ex parvis surculis zu mißkennen. Jetzo mag dieſes mit dem Uebrigen vorübergehen. (1828.) Des Neronianiſchen Koloſſes geſchieht übrigens häufig Erwähnung. Die ihn betreffenden Stellen ſind ziemlich vollſtändig bey Reimarus ad Dion. Cass. H. L. LXVI. p. 1089. Hier nur einige Punkte. Nach der erwähnten Stelle des Dio ſtand er an der via sacra, nach Suetonius vit. Neron. 31. in vestibulo domus aureae. Näher noch bezeichnet ſeinen Standort Spartianus V. Hadriani c. 19., daß Hadrian den Koloß von dem Orte, wo er den Tempel der Stadt (templum Urbis, es iſt Templum Romae et Veneris, deſſen hintere gegen einander gekehrte Niſchen

Zeitalter des Nero angehöre [29]). Schon französische Gelehrte haben das höhere Alterthum des Werkes durch die Wahrnehmung erschüttert, daß er aus Marmor von Luna, jetzo Carrara, verfertigt sey, welcher erst kurz vor des Plinius Zeiten von solcher Feinheit

(102. 103.)

noch aufrecht stehen) hinbaute, mit Hülfe von 24 Elephanten in aufrechter Stellung fortbringen ließ. Da wo die via sacra zwischen dem Coelius und Palatinus hervorkommt, und beym Bogen des Konstantin um die nordöstliche Ecke des Palatinus biegt, beginnt sie auch zu steigen, und hebt sich zu beträchtlicher Höhe, von der die Aussicht nach dem Forum hinab nach der einen Seite, und über das Colosseum nach der andern frey und offen ist. Auf diesem Clivus ragen die eben erwähnten schönen Ueberreste des templi Urbis, an dem Ende desselben der Bogen des Titus, jenseits von welchem die via sacra sich gegen das Forum und den Triumphbogen des Septimius Severus zu senken anfängt, wie beträchtlich, sieht man daraus, daß in den letzten Jahren zur Seite des Triumphbogens von Titus acht marmorne Stufen noch in ihrer ursprünglichen Lage aufgegraben || wurden, auf denen man von dem obersten Absatz des Clivus niederstieg. Auf diesem höchsten Punkte der via sacra, und offenbar mitten in die breite und prachtvollste Straße von Rom hineingestellt, erhob sich also dieser ungeheure Koloß. Zugleich erfährt man dadurch bestimmt, wo das goldene Haus des Nero sein Vestibulum hatte: offenbar nämlich trat dieses mitten in den Clivus herein, welchen wir oben beschrieben haben. Hadrian aber wird ihn nicht weit von seiner Stelle entfernt, sondern nur tiefer hinab, und dem Amphitheater näher gebracht haben, das von ihm den Namen erhalten haben soll. Uebrigens ist bey dieser Auseinandersetzung die via sacra nach den drey Hauptpunkten bestimmt, welche durch die drey noch aufrecht stehenden Triumphbogen des Constantinus, Titus und Septimius gegeben werden, indem ganz und gar ungedenkbar ist, daß diese nicht in den heiligen Weg, sondern außer demselben, und daneben gestellt worden. Es gehört die Verworrenheit der gemeinen römischen Antiquare, Hrn. Nibby nicht ausgenommen, dazu, nicht wahrzunehmen, daß hier die Lage des Titusbogens entscheidend ist, und die via sacra jenseits des templi Veneris et Romae über Gegenden, wo die Nachgrabungen alles mit Grundmauern von Häusern angefüllt zeigen, zu führen, um sie mitten hindurch in die Hallen des Friedenstempels hineinzuleiten, und erst aus ihm nach dem Palatin umlenken zu lassen.

29) Da der Aufsatz von Martin Wagner Kunstbl. Nr. 93—98. vom Jahr 1824. die Sache erschöpft, so genügt es, auf die gründlichen und umfassenden Erörterungen desselben zu verweisen. Auch in der Kunstgeschichte von Meyer S. 62. wird die Statue „der in Rom noch vorhandene Koloß des Phidias" genannt. (1825.) Wenn Hr. Hirt S. 215 sagt, die Arbeit daran sey vortrefflich „aber keineswegs in der Art, daß man nicht gleich

ist gefunden worden [30]). Dazu füge man, daß die Bildsäule durch Erfindung, Behandlung und durch das Ideal des Gottes, welches in ihr ausgedrückt ist, keiner einzigen der zahlreichen Apollostatuen zum Grunde liegt, obwohl er mehrere von ihnen voraussetzt, und

glauben könnte, daß sie im römischen Zeitalter gemacht seyen," so mag er das mit seinem Freunde Heinrich Meyer ausmachen, der, wie man sieht, nicht so gleichgläubig ist, und vollkommen Recht hat, es nicht zu seyn; denn obwohl der eine Koloß mit dem Namen des Prariteles matter in der Anlage und geringer in der Behandlung ist, so wird doch in dem andern, welcher des Phidias Namen trägt, und der in der Pompe des Parthenon sein Original hat, Niemand eine des Phidias unwürdige Kunst mit Meyern und andern in diesen Dingen sehr erfahrenen Männern verkennen, sey es, daß man auf das Schwunghafte und das Feuer der Auffassung und Stellung, oder auf die Meisterlichkeit der Arbeit sieht. Findet aber Herr Hirt hierin in der That sogleich die römische Zeit, so hat er dadurch, im Fall ihm römische Arbeit als eine untergeordnete erscheint, gegenüber der hohen Vortrefflichkeit des Werkes, seiner eigenen Kunstkenntniß das Urtheil gesprochen, oder, im Fall er diese Vortrefflichkeit anerkennt, sich des Rechtes begeben, gegen die Annahme eines unerschütterten Bestandes der bildenden Kunst zu den Zeiten der Römer zu Felde zu ziehen. (1828.)

30) Für ein Werk des Prariteles selbst hielt ihn Visconti in der Beschreibung des Pio-Clem. T. I. n. XIV. nach ihm diejenigen, welche auf den Einfall geriethen, ihn mit der Gruppe der Niobiden als einen ergänzenden Theil derselben zusammen zu bringen. (1825.) H. Hirt bemerkt hierüber:

„In Rücksicht des Apollo von Belvedere müssen wir trotz aller Widersprüche bey dem verbleiben, was wir früher in den Horen Jahrg. 1797. St. 10. hievon sagten, nämlich daß sich nach den Grundsätzen der alten Kunst seine Bewegung und sein zornmüthiger Ausdruck allein daraus erklären lasse, wenn man ihn mit der Gruppe der Niobiden zusammen aufgestellt denke. Daß ich denselben aber nicht als ein Originalwerk von Skopas oder Prariteles ansehen könne, verbiete das Vorhandenseyn anderer zur Gruppe der Niobiden gehörigen Statuen, die den Apollo in Beziehung der Arbeit weit übertreffen." A. a. O. Seite 245. — Niemand wird nach der näheren Bekanntschaft, welche wir nun mit diesem Archäologus gemacht haben, begierig seyn, die „Grundsätze der alten Kunst" kennen zu lernen, nach denen sich erklären lasse, warum z. B. die Bewegung und der Zorn des schreitenden Gottes nicht auf irgend eine andere That seines Unwillens, z. B. auf die Erlegung des Pytho, der Archäer könne bezogen werden; sehr eng und seltsam müssen sie seyn jene Grundsätze, nach denen die Deutung der Statue nothwendig in solcher Weise beschränkt wird. Lassen wir nun den Kunstlehrer aus diesem seinem

demnach als der jüngste und letzte Aufschwung, den die Kunst zur Darstellung des Apollo genommen hat, zu betrachten kommt. Endlich zeigt auch hier das Antlitz eine Belebtheit und eine Stärke des Ausdrucks innerer Stimmung, welche, wie wir nachweisen

(103.)

Abstracto verborgener Weisheit heraus weiter schließen, daß sie kein Original des Skopas oder des Prariteles sey, und daß sie also, was nun ganz natürlich folgt, eine Kopie des Originals von Skopas oder Prariteles sey, da sie einmal zu ihrer Gruppe gehören müsse, so sieht man auch hier, was Herrn Hirt begegnet ist. Seine Berufung auf Grundsätze der alten Kunst, die nur in seinem Geist vorhanden sind, führten ihn in die Luft, und aus dieser herab — ἐρήμης δ' ἀπέρος — ist eben nur durch jene Sprünge zu kommen, die von der Luft den Namen tragen. Mit diesem nach Skopas oder Prariteles kopirten Apollo von Belvedere steht in Verbindung, was S. 248. von den Niobidenbildern gesagt wird: „An eine Anfstellung der Niobiden in einem Giebelfelde glauben wir nicht, denn wo sollten die Götter stehen, welche der blühenden Feindinn den Tod bringen? — Es gibt zwar Alterthümler, welche es als etwas Gleichgültiges ansehen, ob ein Mythus korrupt oder in seiner Wesenheit dargestellt werde. — Auch will der Verf. (nämlich der Verf. dieser Abh. S. 120. Anmerk. 66.) zu dem Ganzen noch eine Gruppe mehr haben, und daher muß die schöne fragmentirte Gruppe im Museo Pio-Clementino, Cephalus und Prakris vorstellend, sogleich auch zu den Niobiden gehören."

Es handelt sich in dem ersten Theil dieser Diatribe davon, den Apollo als einen nothwendigen Theil der Niobidengruppe, damit aber ein altes Dogma unsers Veteranen in Ehren zu halten. Sind die Götter, unter deren Geschossen die Kinder erliegen, nicht gegenwärtig und sichtbar, so erblickt man zwar die Scene des Jammers, aber nicht die Urheber desselben, und die Darstellung wird erst vollständig, wenn die beyden erzürnten Götter zugleich darin aufgenommen werden. Jenes nennt der Verfasser den Mythus korrupt, dieses ihn in seiner Wesenheit vorstellen; und Alterthümler werden diejenigen gescholten, die dergleichen als etwas Gleichgültiges ansehen, d. h. in diesem Falle, welche der Meynung sind, es bedürfe der Gegenwart der zürnenden Götter nicht, um den Gegenstand der Gruppe deutlich und ihren Inhalt eindringlich zu machen. Der Verf. dieser Abhandlung kann es sich wohl gefallen lassen, den Männern, welchen die Schmähung des Herrn Hirt gilt, beygezählt zu werden; denn weit entfernt eine Niobidengruppe ohne die rächenden Götter als eine korrupte Darstellung des Mythus zu betrachten, sieht er nicht ein, wozu die Gegenwart der Rächer nöthig war. Daß es Niobiden sind, die in dem Schoos und in der Nähe ihrer unglücklichen Mutter den Pfeilen der Götter erliegen oder ihnen zu entgehen suchen, lehrt doch wohl ein Blick auf diese Scene gesunkener, sinkender, fliehender, liegender und sich dergender

werden, den großen Werken höhern Alterthums fremd und den spätern eigen ist. Da nun die Bildsäule in Antium gefunden wurde, woselbst Nero als im Orte seiner Geburt und seines liebsten Aufenthaltes Pracht und Schönheit jeder Art aufgehäuft hatte, so

(103.)

Gestalten voll Angst und Verwirrung, mit dem kolossalen Frauenbilde voll des höchsten Schmerzes in der Mitte. Man darf es mit der größten Bestimmtheit behaupten, das Niemand in Griechenland die Heroinn mit der Tochter im Schooße und die übrigen Kinder um sie her in solchem Leide wahrnehmend auch nur einen Augenblick über die Bedeutung der Gruppe in Zweifel war. Ist aber dieses der Fall, kann bey der Behandlung der Scene, wie sie vorliegt, weder über ihren Inhalt noch über ihre Bedeutung auch nur ein Zweifel obwalten, so ist es für Sinn und Inhalt offenbar als gleichgültig anzusehen, ob Apollo mit seiner Schwester wie auf dem bekannten Niobiden-Sarkophage sichtbar ist, oder die Niobiden wie die Achäer in der Iliade seinen unsichtbaren Geschossen erliegen. Ganz analog dieser Darstellung, welche dem Herrn Hirt eine korrupte scheint, ist der Gigantenkampf auf dem schönen Sarkophag des Vatikan (Museo Pio-Clem. T. II. Tav. X.) behandelt. Diese Scene ist wie die Flucht der Niobiden deutlich, ihr Eindruck vollständig, und dennoch ist keiner der Götter sichtbar, gegen welche ihre Anstrengungen gerichtet sind. Die Vortrefflichkeit der Gruppe deutet auf Nachbildung berühmter Werke. Bekannt aber ist, daß dieselbe Scene auf dem Olympieion zu Agrigent (Diod. Sic. XIII. 82.) und auf dem Heräon zu Argos (Paus. II. 17.) gebildet war; und bey der Beschränkung des Giebelraumes wohl in ähnlicher Weise. Ist nun hier auch korrupte Darstellung des Mythus? Handelt es sich auch hier von Alterthümlern, d. h. von solchen, die vom Alterthum sich allerley Untergeordnetes gemerkt und eingeübt haben, aber aus Mangel an Bildung unfähig geblieben sind, in den Geist des Alterthums einzudringen, so wird diese Benennung wohl denjenigen zukommen, welche sich in solche Darstellungen nicht finden können, und für korrupt halten, was der alten Ansicht, die sich immer auf sehr gesunde Begriffe und lautere Gefühle gründet, gemäß ist. In vorliegendem Falle aber erklären sich beyde Gruppen gegenseitig. Man sieht dort die Flucht, hier den Kampf, auf beyden den Untergang, aber die Ursache dieser Erscheinungen, dort die Geschosse der Geschwister, hier die Blitze des Zeus, die Lanze der Pallas sind wie die Götter selbst außer der Scene, sie sind unsichtbar, aber desto deutlicher in ihren Wirkungen gegenwärtig. Gerade dieses Geheimnißvolle, die Macht, deren tödtliche Wirkung in die Sinne schlägt, während sie selbst, den Augen unzugänglich und den Bekämpften verborgen ist, verbreitet jene magische Wirkung des Gewaltigen und Schaudervollen, die allein dem Gebiete des Unbegränzten eigen ist. Diese aber wird in dem Augenblicke gelöst, wo die Pfeile, die Bogen, die Gestalt des Gottes aus seiner Unsichtbarkeit

ſteht der Annahme nichts entgegen, daß unter ihm auch dieſes erhabene Werk zum Schmuck ſeiner Heimath ſey ausgeführt worden.

(103.)

hervortritt, um gleich einem der übrigen Handelnden ſeinen Platz in der Scene einzunehmen. Der Kampf erſcheint ſofort als ein gewöhnlicher, obwohl er auch dann ſeinen Eindruck hervorbringen kann, nur daß dieſer auf andern Gründen beruht, auf dem was das Auge ſieht, nicht mehr auf dem, womit die Vorſtellung unſichtbarer Gewalt beym Anblick ihrer Wirkungen das Gemüth erfüllt.

Noch bleiben uns einige Worte mit Herrn Hirt über ſeine Gruppe des Cephalus und der Prokris zu wechſeln.

Die Niobidengruppe in der Zerrüttung ihrer urſprünglichen und der Beyſetzung ungehöriger Geſtalten, welche ſie jetzo zeigt, beſteht, abgeſehen von der Mutter mit der jüngſten Tochter im Schooſe, nur aus einzelnen Figuren, nachdem die Ringer davon entfernt worden ſind. War dieſes urſprünglich der Fall? Wir kennen jetzo vier ähnliche Gruppen, die zwey äginetiſchen, welche aus einzelnen, und die zwey athenäiſchen am Parthenon, welche zum Theil aus einzelnen Geſtalten, zum Theil aus Gruppen von zweyen zuſammengeſetzt ſind. Nun iſt in dieſer Zuſammenſetzung offenbar mehr Kunſt und Mannigfaltigkeit als in der alten, und wird die Sache nur erſt im Allgemeinen gefaßt, ſo wird man auch ſchon dadurch ſich zu der Annahme geneigt fühlen, daß die Niobidengruppe, jünger als die vom Parthenon und wenn auch nicht aus einer edlern doch aus einer in ihren Mitteln reichern Kunſtperiode ſich mehr der Mannigfaltigkeit dieſer als der Einfachheit jener ältern genähert habe. Dazu kommen die Sarkophagen mit Niobiden, welche die Figuren zum Theil einzeln, zum Theil in die mannigfaltigſten Gruppen vereinigt haben; einer ſogar bey Fabroni Tav. XVII. iſt als ein vortreffliches Gegenſtück zu der in Anſpruch genommenen zu gebrauchen, und welche dem entſpringenden Pferde, das zugleich mit den Niobiden gefunden ward, ſeinen Platz anweiſet. Jemand nun, der allein von dieſen Analogien ausgehend für die Niobiden außer den einzelnen Figuren auch Gruppen in Anſpruch nähme, wäre ſchon über das hinaus, was Herr Hirt als ein bloßes Wollen bezeichnet, wenn er ſagt: „Der Verfaſſer will zu dem Ganzen noch eine Gruppe haben.“ — Denn in wiſſenſchaftlichen Unterſuchungen handelt es ſich bey Annahmen und Beſtimmungen nur unter denjenigen von Wollen oder Nichtwollen, die unfähig Analogien zu faſſen, oder aus dem Vorhandenen auf das Fehlende zu ſchließen, der Kunde, die ihnen abgeht, ihren Willen unterſchieben, und bey ihm hartnäckiger beharren, als andere bey den Ergebniſſen ihrer Forſchung. Gleichwohl ſind es keineswegs jene Analogien, welche mich zunächſt zur Annahme nicht einer zweyten, ſondern mehrerer ſich entſprechenden Gruppen unter den Niobiden bewogen, obgleich ſie ihr ſehr gut zu Hülfe kommen; wohl aber iſt es

liefern aber für die Regierung des Nero die angeführten Nachrichten und Werke den vollen Beweis von dem damals unerschütterten Bestand der bildenden Kunst, so geschieht dieses in gleicher Weise für die Regierung des Titus durch die Gruppe des Laokoon,

(103.)

die Beschaffenheit jener Gruppe des Vatikan, von der es sich handelt. Hr. Hirt, über Namen so wenig verlegen als über Sachen, nennt sie Cephalus und Prokris. Warum aber ein junges Weib über den Schenkel einer andern verloren gegangenen Gestalt hingesunken und von ihrem Arme gehoben (mehr ist von der andern Figur nicht vorhanden) Prokris — nicht seyn kann, sondern ist, und jener Arm nebst Schenkel nothwendig dem Cephalus und keinem andern gehört, was kann für diese Bestimmtheit der Behauptung, da zumal von irgend einer Beziehung auf den Jäger und die Jagdscene gar keine Spur vorhanden ist, Herr Hirt Anderes anführen, als eben jenes zweydeutige Wollen? Er will, daß es so sey, oder er hat es irgendwo in seinem archäologischen Bilderbuche oder in einem andern Traktätlein von gleicher Vortrefflichkeit einmal gesagt, und will, daß Andere es ihm nachsagen und glauben sollen. Was nun in jener Gruppe an der männlichen Figur und den Gewanden theils ihrer eigenen, theils von den über den Schenkel geworfenen fremden, noch übrig ist, das hat mit den entsprechenden Theilen eines Niobiden in Florenz (Tav. II. bey Fabroni Tav. IX. bey Zañoni) nicht etwa bloße Aehnlichkeit, sondern stimmt mit ihm in Allem bis auf das Kleinste so genau überein, daß ein Blick darauf hinreicht, die Gleichheit zu zeigen. Da aber die Vatikanische Gruppe, soviel mir bekannt, noch nicht herausgegeben ist, wird sie diesem Werke nach einer genauen Zeichnung des H. A. v. Klöder beygelegt und ihr der entsprechende Niobide nach Fabroni zur Seite gestellt. Jeder kann nun die vollste Uebereinstimmung bis in das Einzelne verfolgen. Die Stellung der Füße, die Falten des hinten um die Hüften geschlungenen und im Bogen nach dem linken Schenkel gezogenen Gewandes, vorzüglich aber eben jenes Gewand, welches nicht zur Figur gehört und mit eignem Haste zur Durchführung des Armes auf deren Schenkel ruht. Hier stimmt jede Falte eben so zusammen wie die Biegungen des ganzen Wurfes, die Größe und Gestalt der Schenkelfläche, welche zunächst dem Schooße von ihnen frey bleibt, und eben so die Fläche des Knies, der Wade, des Fußes, die von ihnen nicht bedeckt wird; so treu ist die Wiederholung, daß die äußerste Falte an beyden gerade die Oeffnung der Kniekehle noch unterscheiden läßt, und nach dem Knöchel in gleicher Linie und denselben Theil an beyden bloßlassend herabgeht. Wäre neben dieser ganz unabweisbaren Identität des Vatikanischen Bruchstücks mit der florentinischen Bildsäule noch ein anderer Beweis nöthig, so würde diesen die Beschaffenheit des Schenkels bey der Florentiner an der Stelle liefern, wo bey der Vatikanischen die weibliche Gestalt darauf gesunken ist. Hier nämlich ist die Florentiner nebst dem

die man rückwärts von seinen Bädern gefunden hat [31]). Es unterliegt keinem Zweifel, daß es dieselbe sey, welche Plinius beschreibt

(103.)

Gewande ein gut Theil abgearbeitet, und als sollte man sich darüber, daß ein fremder Körper darauf gelegen nicht täuschen, ist an der abgearbeiteten Stelle noch ein Zapfen zurückgeblieben. Was also ist offenbarer und zugleich zwingender, als die auf jener eben nachgewiesenen völligen Gleichheit gegründete Annahme, daß wie bey dem Vatikanischen so bey dem florentinischen Bilde die bereits erlegte Schwester dem Bruder auf das Knie gesunken, und er umsonst bemüht ist, sie zu schützen? Daß in dem Florentiner die linke Hand ausgebreitet ist, während sie auf dem Vatikanischen Bilde auf den Schultern der Schwester ruht, darf nicht irren; denn der ganze untere Theil des linken Armes mit der Hand ist in dem Florentiner Bilde neu, doch zeigt der obere Theil des Florentiner, welcher nie vom Leibe getrennt war, durch seine Lage, daß der Unterarm sich in derselben Richtung daran schloß, in welcher der Unterarm des Vatikanischen sich erhalten hat. Auch das Gesicht des Florentiner ist vom Kinn an eingesetzt und neu. — Von welcher Seite demnach auch die Sache betrachtet werde, so ist hier allerdings ein muß, aber nicht ein solches wie Herr Hirt es allein kennt und mir zuschreibt, daß nämlich, weil ich es so haben wolle, es also seyn müsse, sondern weil es die sicherste und festeste Forschung ganz unabweislich macht: bey jener bis in das Einzelne und Kleinste gehenden Uebereinstimmung des Vatikanischen Bruchstücks und des Florentiner Bildes muß jenes zu einem Niobiden gehört haben, und ist dem also, so muß der Florentiner an der abgearbeiteten Stelle neben dem auf seinem Schenkel zurückgebliebenen Gewande die Schwester gestützt und getragen haben, wie es auf dem Vatikanischen Bruchstücke gebildet ist. Es muß demnach die ursprüngliche Zusammenstellung der Niobiden, außer der Hauptgruppe noch andere gehabt haben, nicht nur jene, die als unabweisbar angenommen worden ist, sondern zum Wenigsten noch eine, weil auf der andern Seite der Mutter jener Vatikanische Sohn zur Herstellung der Symmetrie einen zweyten entsprechenden haben muß. Kann sich Herr Hirt in dieses mehrfache Muß nicht finden, so begegnet ihm nichts Neues; kann er sich nicht entschließen, in Folge davon ein altes und verjährtes Vorurtheil aufzugeben, so bleibt er nur sich selbst getreu, und beharrt er darauf, dem andern das Muß seiner eigenen Laune beyzulegen, so wird sich das Jeder in Zukunft leicht können gefallen lassen; denn könnten auch diese Abhandlungen sonst keinen Nutzen stiften, dazu werden sie das Ihrige beytragen, daß Herr Hirt in der Archäologie weder den Sachen noch den Personen mehr schaden kann. (1828.)

31) Visconti führt zwar an der genannten Stelle sogar ein Zeugniß von Marmorarbeitern aus Carrara an, welche aus einer dreyßig bis vierzigjährigen Erfahrung und nach Untersuchung der Statue vor einem Notar

und allen Werken der Malerey und Bildnerey vorzieht, eben so wenig, daß sie zur Zeit des Titus und zum Schmuck seines Palastes auf dem Esquilin sey gemacht worden. || Die ganze sie betreffende Stelle des Plinius, von welcher schon einige Mal die Rede war, lautet wie folgt:

„Nicht

(103. 104.)

erklären, daß der Marmor nicht von Carrara sey; doch bemerkt er in den Zusätzen, nach Untersuchung der Mineralogen selbst, er gleiche keiner der bekannten griechischen Marmorarten, sey also, so weit unsere Kenntniß reicht, nicht griechisch. Dazu habe man in den erschöpften Carrieren von Carrara Adern eines Marmor gefunden, welcher dem des Apollo ähnlich sey. Im Werke des Bouillon nennt er ihn ohne Beschränkung carrarisch. Was aber Zeit und Benutzung des lunensischen Marmor anbelangt, so ist darüber die Hauptstelle bey Plinius H. N. 36, Sect. 4. §. 20. S. 271. Omnes autem (die ältern Bildhauer) tantum candido marmore usi sunt e Paro insula . . . multis postea candidioribus repertis, nuper etiam in Lunensium lapicidinis. Der Gebrauch des lunensischen Marmors im Allgemeinen fällt zwar weit früher als des Plinius Zeit. Schon Augustus baute aus solchem den Tempel des palatinischen Apollo; Servius ad Virg. Aen. VIII. candentis limine Phoebi. In templo Apollinis, in Palatio de solido marmore effecto, quod allatum fuerat de portu Lunae, qui est in confinio Thusciae et Liguriae, und bis in die Zeiten der Republik hinein läßt sich sein Gebrauch verfolgen. Denn Plinius H. N. 36. Sect. 7. S. 288. führt aus Cornelius Nepos von Mamurra, des Jul. Cäsar Zeugmeister (Praefectus || fabrum) in Gallien, an, eum primum totis aedibus nullam nisi e marmore columnam habuisse, omnes solidas e Carystio et Lunensi, und es steht nicht dort, daß der lunensische damals neu oder selten gewesen. Es scheint also, was auch wegen der Ergiebigkeit, Offenheit und Schönheit des Marmorgebirges bey Carrara wahrscheinlich ist, daß die Brüche schon seit den ersten Zeiten des römischen Verkehrs mit jenen Gegenden, nach Besiegung der Gallier und Ligurer, eröffnet und im Gange waren. Dennoch ist die erste Stelle des Plinius für den spätern Ursprung des Apollo bindend, wenn dessen Marmorart außer Zweifel gesetzt ist; denn er spricht von einer bestimmten Gattung lunensischen Marmors, die man neulich, nuper, erst gefunden habe, und stellt als ihr Kennzeichen auf, daß sie weißer als der parische sey, was also nicht ausschließt, daß die geringern Arten schon früher bekannt waren. Nun ist aber der Apollo aus einem Marmor, der den parischen an Weiße bedeutend übertrifft, und könnte demnach erst kurz vor dem Plinius, der unter Vespasian und Titus schrieb, gemacht worden seyn, was mit der Zeit des Nero vollkommen übereinstimmt. Hirt im mythol. Bilderbuche 1. S. 33. sagt von ihm: Es hat schon vor mir andere Kunstrichter gegeben, welche ihm die Originalität absprechen. Einen Grund hiezu

„Nicht auf viel Mehrere erſtreckt ſich der Ruhm; doch der Berühmtheit Einiger bey ausnehmenden Werken ſteht die Au=

hiezu gibt das Material der Statue ſelbſt, da ſie nicht aus griechiſchem, ſondern aus luuenſiſchem Marmor gearbeitet iſt.“ Die Meynung, welche hier zum Grunde llegt, daß die beſten Werke der Kaiſerzeit eben wegen ihres ſpätern Urſprungs nicht originai ſeyen, iſt ein Nachhall der Behaup=tung von Mengs, der den ſpätern Urſprung der beſten Statuen ſeiner Zeit annahm, aber ſie für Kopien der untergegangenen Originale hielt. Sie wird, wie zu hoffen, bald zu den veralteten gehören, und der ſchon jetzt überall hervordrängenden Anſicht Raum machen, daß die griechiſche Kunſt in ihren beſten Werken aller Zeiten weder frey von Nachahmung, noch der Originaiität bar geweſen iſt. — Was die Deutung der Bildſäule auf den Kampf mit dem Drachen Pytho anbelangt, der ich in den Anmerkungen zur zweyten Abhandiung foige, ſo hat ſie ihren vorzügiichſten Stützpunkt in dem Homeriſchen Hymnus auf den Apollo; nnd wiewohl dem Künſtler bey dieſer erhabenen Bildung die erhabene Beſchreibung des erſten Buchs der Iliade von dem in Zorn einherſchreitenden Apollo ebenſo beygeſtanden hat, wie dem Phidias beym olympiſchen Jupiter in demſelben Buche die gleich erhabene Schilderung des Zeus, welcher durch das Rollen ſeiner Locken den Olympus zittern macht, ſo zeigt jener Hymnus doch auf das Beſtimmteſte auf den Moment der Handlung hin, den der Künſtler darſtellt. Nachdem dort beſchrieben iſt, wie das Ungeheuer von den Pfeiien des Gottes getroffen worden, fährt der Dichter fort:

Aber der Drache, geplagt von heftigen Schmerzen des Todes,
Lag ſchwerathmend in Angſt, und wälzte ſich dort an dem Boden,
Blutigen Mord ausblaſend. Da ſprach lautrufend Apollon:
Allda faule du nun an der männernährenden Erde;
Nicht ein böſes Verderben der Lebenden wirſt du in Zukunft
Seyn, ſo viele die Frucht der ergiebigen Fluren verzehrend
Hierher kommen und führen die reichlichen Feſthekatomben;
Noch auch wird dir den Tod, den bitteren, weder Typhoeus,||
Noch die Chimära wenden, die gräuliche, ſondern es faulet
Hier dich der ſchwarze Grund und der ſengende Gott Hyperion.
Alſo rief er, und jenem umſchloß Nachtdunkel die Augen.

Dieſe Worte ſcheinen auf den Lippen des zürnenden Gottes zu ſchweben. Schon hat er ſich von der linken Seite, wohin der Pfeil geflogen, abgewendet, und ſchreitet rechts hin weiter, während ſein noch gegen den erlegten Feind zur Linken gerichtetes Haupt dieſem wie im Flug mit den ſtrafenden Worten den letzten Blick des Zornes und der Verachtung zuſendet. Die vollſtändigen Erörterungen über dieſe Bildſäule werden die Freunde der Ar=chäologie in einer reichhaltigen und die plaſtiſche Kunſt mit der tragiſchen der Griechen in Vergleichung bringenden Schrift eines meiner jüngern Freunde (Anſeim Feuerbach's), Ueber den Apollo von Belve=dere, finden, deren Erſcheinung bald zu hoffen iſt. (1825.)

zahl der Künſtler entgegen, weil nicht Einer den Ruhm einnimmt und nicht mehrere in gleicher Weiſe können genannt werden, wie bey dem Laokoon, welcher im Hauſe des Imperator Titus iſt, ein Werk, allen der Malerey und Bildnerey vorzuziehen. Aus Einem Steine bildeten ihn und die Kinder und die wunderbaren Verſchlingungen der Drachen nach gemeinſamem Plane die größten Künſtler Ageſander und Polydorus und Athenodorus, aus Rhodus. In ähnlicher Weiſe füllten die palatiniſchen Häuſer der Cäſarn mit den erprobteſten Bildſäulen Kraterus mit Pythodorus, Polydektes mit Hermolaus, ein andrer Pythodorus mit Artemon, und dann einzeln Aphrodiſius aus Tralles an“ [32]).

(105.)

[32]) Es iſt eine alte, noch jetzt geltende, Sage, der Laokoon ſey in den Thermen des Titus gefunden worden, nämlich in den Gemächern des Esquilin, welche dafür gelten, und man zeigt ſogar das Gemach und die Niſche, in welcher die Gruppe ſoll geſtanden haben. Es iſt in De Romanis Werke über Le camere esquiline. Rom. 1822. Fol. S. 11. Num. 40. Vgl. den Text S. 32. Kaum ein anderer Grund läßt ſich hiervon angeben, als eine kleine marmorne Baſis in der Niſche, die aber eben deßhalb, weil ſie für den Laokoon zu klein iſt, eine einfache Statue muß getragen haben, und die Nähe des wahren Fundorts. Denn es melden die ſeiner Auffindung gleichzeitigen Schriftſteller Marliano, Mauro, Aldobrandi, er ſey in der Nähe der Sette sale, die übrigens Heyne mit dieſen camere esquiline verwechſelt, alſo hinter jenen Thermen auf dem Rücken des Esquilins gefunden worden. Nardini Roma antica L. III. c. 10. bezeichnet den Fundort presso a S. Lucia in Selce e le sette Sale. Ja es läßt ſich nach der nun gewonnenen Anſicht über jene Ruinen zeigen, daß in dem genannten Gemach der Laokoon ſchon zu des Titus Zeiten gar nicht mehr hätte aufgeſtellt ſeyn können. Es lohnt, bey den zahlloſen Muthmaßungen über dieſen Punkt, die Mühe, denſelben vollſtändig zu erörtern. Daß die Thermen des Titus an jenem Orte ſich befunden, wird mit Unrecht bezweifelt, da die Stelle des Suetonius Amphitheatro dedicato Thermisque juxta celeriter exstructis V. Titi. c. 39. vollkommen entſcheidend iſt. Denn gerade neben dem Amphitheater, wo der Esquilin gegen daſſelbe ſich hervorbeugt, liegen am Abhang deſſelben jene Kammern. Dazu kommt, daß die Thore des Amphitheaters, welche daſſelbe rings umgeben, als ſo viele Eingänge zu den einzelnen Abtheilungen der Sitze, mit Nummern bezeichnet ſind, und der mittlere der gegen den Esquilin liegenden Ausbiegung des Rundbaues die Nummer Eins trägt, mit offenbaren Spuren, daß vom

Der Palatin war von den Paläſten des Auguſtus, des Tiberius beſetzt. Später kamen die des Caligula und Nero hinzu,

(105. 106.)

nahen Esquilin ein Brückengang nach dieſem Hauptthor geführt habe, und daß hinter ihm, im Innern des Amphitheaters, die kaiſerlichen Sitze ſich ausbreiteten. Es kann alſo keinem Zweifel unterliegen, daß gerade dieſem Thore gegenüber ſich das Vestibulum der Thermen befand, aus welchem tretend man den Haupteingang in das Amphitheater vor ſich hatte. Daß die Thermen ſchnell aufgeführt wurden, bezeugt außer Suetonius auch Martial Spectac. Ep. II. Hic ubi miramur ve||locia munera Thermas. Offenbar wurde der Bau von Titus mit größter Geſchwindigkeit deßhalb geführt, weil mit dem Amphitheater, welches ſein Vater begonnen, und das zu weihen ihm oblag, er zugleich die Thermen als ſein Geſchenk dem Volk öffnen wollte. Da er ſchon im zweyten Jahre nach ſeinem Vater ſtarb, ſo kann der Bau nicht über ein Jahr gedauert haben, und bey dem Umfang ſolcher Baudenkmäler iſt die Ausführung in ſo kurzer Zeit nicht denkbar, wenn nicht ſchon vorhandene Gebäude in den Bau wären gezogen und dazu verwendet worden. Schon das ältere Haus des Nero, die transitoria genannt, weil die via sacra durch ſeine Räume ging, erſtreckte ſich vom Palatin auf den Esquilin und in die Mäcenatiſchen Gärten. Lipsius zu Tacit. Ann. XV. 39. Nachdem dieſes nebſt der umliegenden Strecke weit umher vom großen Brande war verzehrt worden, trat an ſeine Stelle nach weiterm Plane und in ungewöhnlicher Pracht die aurea domus Neronis. Tacit. a. a. O. c. 42. Tacitus erwähnt in ihrem Umfang Gartenanlagen und Seen, arva et stagna et in modum solitudinum hinc sylvae inde aperta spatia et prospectus. Suetonius Vit. Neron. c. 31. beſchränkt dieſes auf einen See, der mit Gebäuden gleich einer Stadt umgeben war: item stagnum maris instar circumseptum aedificiis ad urbium speciem, und darauf wird auch der überbotene Ausdruck des Tacitus ſeinem Sinne nach zu beſchränken ſeyn. Der See wird alſo in den Niederungen geweſen ſeyn, zwiſchen dem Palatin, Cölius und Esquilin, welche die Anlagen umfaßten, wo jetzo das Amphitheater ſteht. Als die Franzoſen während ihrer Herrſchaft in Rom die Arena dieſes Gebäudes aufgraben ließen, füllte ſich der Grund von dem aus den umliegenden Anhöhen ſich ſammelnden Waſſer allmählig wie ein See, und mußte bald wieder ausgefüllt werden, um nicht der Erzeugung eines verderblichen Sumpfes an dieſer tiefen Stelle Raum zu geben. Nur eine Stelle hielt man offen, welche jetzt als Brunnen gebraucht wird. Das goldene Haus aber in dieſer Ausdehnung wurde durch Nero nicht vollendet. Denn nach Suetonius V. Othon. c. 7. unterſchrieb Otho, zur kaiſerlichen Würde gelangt, nichts eher als fünfhundertmal hunderttauſend, d. i. 50. Millionen Seſterzien, etwa 5 Millionen unſers Geldes, um das goldene Haus zu vollenden. Nec quidquam prius pro potestate subscripsit quam HS. D. ad peragendam Auream domum. Natürlich unterblieb die Ausfüh-

deſſen Haus ſich in den zu ihm gehörigen Anlagen von dort übe
die benachbarten Hügel ausbreitete. Deßhalb wählte Titus den
Palatin gegenüber den Esquilin zum Aufbau ſeines Pala,ſes un

(106. 107.)

rung bey dem Sturze des Otho. Dem Vitellius war nach Dio Caſſiu
Hist. LXV. c. 1. p. 162. C. Reimar. auch nicht recht, was er von den
goldenen Hauſe fand, und Veſpaſian ſchaltete über die unterbrochenen Anla
gen nach eigenem Gutdünken. Ein Theil der Gebäude ward abgebrochen
um dem Friedenstempel Raum zu geben, der See ausgetrocknet und auf ſei
nem Grund das Amphitheater erbaut. Titus alſo, im Geiſt ſeines Vater
fortfahrend, wird die Bauwerke zur Seite deſſelben, mit denen Nero den
Esquilin an dieſer Stelle bedeckt hatte, benützt haben, um aus ihnen i
kürzeſter Zeit ſeine Thermen zu bilden. Die franzöſiſchen Nachgrabungen i
denſelben, durch welche eine beträchtliche Folge paralleler Gemächer, da
eine mit Reſten eines Waſſerbaſſins und Springwerkes, und ein Corrido
hinter ihnen vom Schutte gereinigt und zugänglich geworden ſind, haben
ganz deutlich gezeigt, daß dieſe hintern Gemächer einem frühern Bau ange
hören und durch einen ſpätern, der gegen das Amphitheater in einen große
Halbbogen hervortrat, unter ſchrägen Winkeln || durchſchnitten werden. S
ſchön ihre Malereyen, ſo reich ihre Vergoldungen, ſo prachtvoll das Ganze
ſind ſie doch bey Ueberziehung durch den ſpätern Bau des Lichtes beraubt
von allem beweglichen Schmucke, ſelbſt der muſſiven Fußböden und der Mar
morbekleidung der untern Wände entblößt, und zu einem gemeinen unter
irdiſchen Geſchoß herabgeſetzt worden, welches man wohl ſchon im Alterthum
großentheils mit dem Schutt erfüllt hat, der in ihnen bis nahe an die Wöl
bungen empor aufgehäuft iſt. Nur die ausnehmend ſchönen Zierden der
Wände und Decken-Gemälde blieben als unablösbar in den verödeten Räu
men zurück. Deßhalb wurde in allen den durch die Franzoſen gereinigte
Sälen außer den Wandgemälden gar nichts von einiger Bedeutung entdeckt
Hieraus nun wird klar, daß dieſe hintern Gemächer, in deren einem de
Laokoon ſollte gefunden worden ſeyn, als ein Theil der Neronianiſchen Ge
bäude zu betrachten ſind, welche den Thermen des Titus, die neben der
Amphitheater lagen, als Unterbau haben dienen müſſen. War aber dieſe
der Fall, ſo konnten ſie weder zur Zeit des Titus noch ſpäter einen Ort zu
Aufſtellung eines Kunſtwerkes abgeben, zumal nach ihrer Verwandlung i
ein nutzloſes unterirdiſches Geſchoß ſelbſt die dort früher aufgeſtellten Kunſt
werke zurückgezogen wurden. Die Sage von dem Fund des Laokoon i
ihnen ermangelt alſo wie der äußern Gewähr, ſo auch aller innern Wahr
ſcheinlichkeit.

Von dem Palaſt des Titus iſt nur noch eine Erwähnung, und zwar vo
ſeiner Vorhalle bey Plinius, in welcher die knöchelſpielenden Knaben de
Polycletus ſtanden: et sunt in Titi imperatoris atrio. H. N. 34. Sect
19. §. 3. S. 114. Läßt man, wie billig, den Fundort des Laokoon übe

der mit ihm verbundenen Thermen [33]). Wenn nun Plinius zuerſt meldet, daß der Laokoon im Hauſe des Imperator Titus geſtanden, daß ihn die drey großen Künſtler aus Rhodus gemacht, und

ſeine Lage entſcheiden, ſo war er ſeitwärts hinter den Thermen in der Richtung nach Morgen hingebaut, und in dieſer Richtung ſetzt ſich auch der Plan des großen Gebäudes fort, welches mit dem Halbrund der Thermen die Gemächer des Nero durchſchneidet. Dort öffnen ſich gegen die Abhänge des Berges in ungeheuren Dimenſionen tiefe und hohe Gewölbe, die nun zu Ställen und Scheunen gebraucht werden, ganz im Charakter der auf dem Palatinus von den Kaiſerpaläſten erhaltenen, und über ihnen ragen noch in koloſſalen Trümmern Tempel und Rundgebäude als die Zeugen ehedem kaiſerlicher Pracht empor.

Nimmt man nun hinzu, daß aus den Thermen in das Amphitheater ein Bogengang geführt hat, ſo gewinnt man dadurch einen neuen Grund für den Zuſammenhang der Thermen und des Palaſtes des Titus; denn in der That wird der Kaiſer ſeinen Palaſt in der Nähe nicht verlaſſen haben, um erſt in das Freye, dann in die Thermen und aus ihnen unmittelbar in das Amphitheater zu kommen, ſondern dieſe Vorrichtung zeiget, daß alle drey Baudenkmäler zu einem Ganzen vereinigt waren.

Endlich iſt undenkbar, daß Titus auch den Palaſt in dem kurzen Zeitraum ſeiner Regierung gebaut habe. Vielmehr wird er ihn unter der zehnjährigen Herrſchaft ſeines Vaters errichtet und mit der Berenice bewohnt haben, die er erſt nach des Vaters Tode nolens nolentem entließ, ſo daß ihm während ſeiner eigenen Regierung nur übrig blieb, den Palaſt durch die Thermen mit dem Amphitheater auf die bezeichnete Art zu verbinden.

33) Nec multo plurium fama est, quorundam claritati io operibus eximiis obstante oumero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam oec plures pariter nuo || cupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeponeodum. Ex uno lapide cum et liberos draconumque mirabiles nexus de consilii seotentia fecere summi artifices Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domos Caesarum replevere probatissimis signis Craterus cum Pythodoro, Polydectes cum Hermolao, Pythodorus alius cum Artemone, et singularis Aphrodisius Tralliaous. Plin. H. N. 36. Sect. 4. §. 11. p. 284.

Indem wir die gelehrten Erörterungen, zu denen der Laokoon ſeit drey Jahrhunderten Veranlaſſung gegeben hat, aus der ihm gleichnamigen Schrift von Leſſing, dem reichhaltigen Aufſatze von Heyne: Prüfung einiger Nachrichten von Laokoon in Samml. antiq. Aufſ. 2. St. S. 1—52. aus Visconti's Pio Clementino und den Winckelmann'ſchen Werken als bekannt vorausſetzen, halten wir uns allein an die eben mitgetheilte wichtige Stelle

daß in ähnlicher Weise Kraterus und die andern die palatinischen Häuser der Cäsarn mit Bildsäulen angefüllt, so setzt jenes

(108. 109.)

des Plinius. Ihre Lesearten sind meist sicher und die Abweichungen nicht von Bedeutung. Nec multo plurium fama est hat zuerst Harduin ohne Erinnerung geschrieben für das, was alle Frühern hatten: Deinde multorum obscurior fama est, aus einer Handschrift; auch die Pollinger hat nec dein multo plurium fama est, dein aus der andern Leseart einmischend, in welcher Niemand eine falsch verstehende Glosse der Harduin'schen Leseart verkennen wird. Plinius glaubt, die Künstler von einem berühmten Namen fast alle aufgezählt zu haben, so daß nicht viel mehrere, non multo plures, der Art übrig sind, übrigens bemerkend, daß der Berühmtheit Mancher bey ausgezeichneten Werken die Anzahl der Künstler im Wege stehe, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt. — Occupare gloriam, ist wie occupare locum, den Ruhm in Besitz nehmen. Nicht Einer, nämlich allein, nimmt Besitz von dem Ruhme, also Mehrere besitzen den Ruhm. Ist aber dieses, wie besteht das Folgende daneben? nec plures pariter nuncupari possunt. Warum sollten nicht Mehrere zugleich können genannt, aufgezählt werden, wenn Mehrere den Ruhm besitzen? Die Editio Veneta v. J. 1507, welche Alexander Benedictus von Verona besorgt, und an vielen Stellen berichtigt hat, liefert am Rande die verschiedene Lesart vel occupari st. nuncupari, doch braucht es der Variante nicht, weil das folgende mit sicut (die Ausgaben von Dalechampius haben sicuti) eingeleitete Beyspiel zeigt, daß er von mehreren Künstlern, die an demselben Werke gearbeitet haben, spricht. Damit kommt man dann auf den dürftigen Gedanken, daß dem Ruhme trefflicher Künstler es nachtheilig sey, wenn mehrere zusammen an demselben Werke arbeiteten; denn sie hätten zwar alle Antheil an dem Ruhme der Arbeit, aber man könne sie doch nicht alle in gleicher Weise nennen, nämlich dem beschäftigten Liebhaber, der an Einem Namen für jede Statue genug hat. — Ex uno lapide eum et (besser ac in der Ed. Rom. im Msc. des Dalechamp und im Pollinger Cod.) liberos etc. Da man an der Gruppe Zusammensetzung aus mehreren Stücken entdeckt hat, ist hier der Ort vieles Streites geworden: die Gruppe des Plinius sey eine andere, oder Plinius habe sich täuschen lassen, oder er spreche nicht von Einem Steinblock, sondern von Einer Marmorart. Letztere Aushülfe ist bestimmt || falsch. Denn wo werden für dieselbe Gruppe verschiedene Marmorarten genommen, und wie ließe sich der Umstand, daß etwas Ungewöhnliches nicht geschehen sey, als etwas Ungewöhnliches anführen? Plinius braucht den Ausdruck öfter, und immer in demselben Sinne, auch Pausanias einige Male, und ein Mal sogar mit deutlicher Erklärung vom Thron der Demeter und Proserpina bey Megalopolis: *ἐστιν ἑνὸς ὁμοίως λίθου, καὶ οὔτε τῶν ἐπὶ τῇ ἐσθῆτι οὔτε ὁπόσα εἴργασται περὶ τὸν θρόνον, οὐδέν ἐστιν ἑτέρου λίθου προσεχὲς σιδήρῳ ἢ κόλλῃ·*

in ähnlicher Weiſe nothwendig eine Beziehung auf das Vorhergehende, die Art der Arbeit, den Laokoon, und deſſen Beſtim-

ἀλλὰ τὸ πάντα ἐστὶν εἰς λίθος. Paus. 8, 37. S. 675. Nun braucht aber Plinius ſein ex uno lapido auch von Gruppen, die wegen Umfang, Verſchlingung und freyen Theilen der Geſtalten unmöglich aus Einem Blocke beſtehen konnten als „Zethus et Amphion ac Dirce et taurus vinculumque ex eodem lapide Rhodo advecta opera Apollonii et Taurisci. Daſ. S. 283. Er hat ſich alſo in ſolchen Fällen durch die kunſtreiche Kittung täuſchen laſſen, welche bey dem zerſtreuten, aber das Kunſtſtück in dem Kunſtwerk preiſenden Volke, das dieſe Werke zu Rom betrachtete, den Glauben erzeugte, daß ſie aus Einem Blocke gemacht ſeyen.

Der Laokoon aber entſtand do consilii sententia. Consilium iſt hier offenbar der Rath, den die drey Künſtler unter ſich bildeten. Worüber ſie ſich vereinigten, das ward als Beſchluß (sententia) des Rathes ausgeführt. — Ageſander (Ἀγήσανδρος) iſt nur aus dieſer Stelle bekannt. — Des Polydorus (Πολύδωρος) Name kommt bey Plinius in einer zweyten Stelle H. N. 34. Sect. 19. §. 34. unter den Erzarbeitern vor, die athletas, armatos, venatores, sacrificantes gemacht, ohne daß eine Spur darauf hinleitete, den statuarius und sculptor für dieſelbe Perſon zu halten. — Athenodorus (Ἀθηνόδωρος) Name wird zwar unter des Polycletus Schülern genannt H. N. 34. Sect. 18. S. 109. mit der nähern Beſtimmung §. 26. S. 128, daß er edle Frauen (feminas nobiles) gemacht habe; jedoch er war aus Kleitor, Paus. 10, 9. S. 819, und dieſer aus Rhodus. Auch iſt der Rhodier durch die im Hafen von Antium gefundene und in der Villa Albani aufbewahrte Inſchrift (Inscriziono anticho delle ville Albani dall' Abbate Marini R. 1785. Class. V. N. CLVI.)

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑ
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

als Sohn des Ageſander bekannt, der alſo auch ſein Lehrer wird geweſen ſeyn.

Ehe wir auf die Beſtimmung ihres Zeitalters eingehen, müſſen wir die Reihe der ihnen durch das gewichtvolle SIMILITER verbundenen Künſtler betrachten. — Κρατερός. Einen Maler dieſes Namens nennt Plinius H. N. 35. Sect. 40. §. 33. S. 234; von dem Bildhauer iſt ſonſt keine Spur. Ebenſo ſind die beyden Πυθόδωρος unbekannt; denn derjenige, welchen Pauſanias 9, 34. S. 778. nennt, gehört durch ſein ἀρχαῖον ἄγαλμα vor den Phidias zurück. Auch Πολυδέκτης, Ἑρμόλαος, Ἀφροδίσιος ὁ Τραλλιανός werden nirgends auch nur im Vorbeygehen erwähnt, ein Ἀριστέων endlich nur unter den Malern H. N. 35. Sect. 40. S. 252. Es ruht alſo außer der ehrenvollen Meldung des Plinius gänzliche Vergeſſenheit auf den Namen dieſer ausgezeichneten Männer, nicht weil ſie vor Agamemnon gelebt haben, vixere fortes ante Agamemnonem || multi, ſondern weil ſie

mung voraus, und der Zuſammenhang iſt offenbar: Wie Ageſander und ſeine Genoſſen den esquiliniſchen Palaſt des Titus durch

auftraten, da die Bücher des Ruhms ſchon angefüllt waren. Sie miſchen ſich alſo in die Schaar dunkler Namen auf ruhmwürdigen Werken, und zeugen neben Glykon, Apollonius und andern großen Meiſtern, die ſich uns auf ihren Werken genannt, daß wir den Maßſtab für den Umfang und die Dauer der alten Kunſt in den Nachrichten über ſie allein nicht mehr beſitzen. Dieſe gehen nur bis Paſiteles und Varro, deren Werke Plinius noch benutzt hat, und bis zu denen kaum ein Künſtler von großem Namen ungenannt geblieben iſt; die aber nach ihnen kommen, haben bey Pauſanias, da ſie für Rom arbeiteten, gar keine, bey Plinius nur im Vorbeygehen eine Erwähnung gefunden.

Anlangend nun die Zeit dieſer Meiſter, ſo waren diejenigen Archäologen, welche Einſicht genug beſaßen, zu durchſchauen, daß dieſelben, der Kaiſerzeit angehörig, die drey rhodiſchen Künſtler an ihrer Seite mit ſich dahin herabziehen würden, ernſtlich bemüht, eine ſolche Ungebühr oder Anmaßung, wie es ihnen nach beſchränkter und veralteter Anſicht der griechiſchen Kunſt erſcheinen mußte, von Plinius abzuhalten. Können dieſe Meiſter nicht in Griechenland, können ſie nicht früher gelebt haben? Kamen ihre Bildſäulen ſpäter in die Kaiſerpaläſte, ſo konnte Plinius, der ohnehin das Geſuchte des Ausdrucks liebt, von ihnen ſagen: ſie haben dieſe Paläſte mit ihren Bildſäulen angefüllt, ſo gut wie von Phidias, Praxiteles oder Andern, deren Werke Rom anfüllten. Dagegen aber wäre zuerſt wunderſam, daß die ſechs erſten Künſtler in drey Paaren zuſammengereiht, und durch die Gegenſtellung gegen Ageſander und ſeine Genoſſen ſo gut wie durch cum als zuſammenarbeitend bezeichnet werden. Wie alſo wäre die Sache zu faſſen? Saßen die Künſtler in frühern Zeiten ein Paar etwa in Athen, das andere Paar in Rhodus, und lieferten ihre Arbeiten gemeinſam, die dann auch gemeinſam die Wechſel der Zeiten beſtanden und endlich in dieſer Vereinigung die Kaiſerpaläſte bevölkerten? Niemand wird im Ernſt einen ſolchen Gedanken feſthalten können; wenigſtens wäre einem ſolchen zu rathen, ſich aller Unterſuchungen ähnlicher Art zu enthalten. Oder haben ſie zwar paarweiſe (denn aus dieſer Gemeinſchaft ſind ſie einmal nicht zu bringen) aber den Kaiſern gleichzeitig, zwar für die Paläſte des Palatinus gearbeitet, aber in Athen, in Rhodus oder ſonſt irgendwo? Gleichzeitigkeit mit den Kaiſern müßte demnach immer zugegeben werden, und durch dieſe Trennung von Rom gewänne man nicht nur nichts, ſondern verwickelte ſich in neue Schwierigkeit: weßhalb nämlich, einmal in das Geſchäft des kaiſerlichen Hauſes aufgenommen, ſie nicht nach Rom ſollen gezogen ſeyn, um, was dem Palaſte zum Schmucke beſtimmt war, an Ort und Stelle zu erwägen, die Neigungen des Gebieters zu erfahren, ſich mit den Architekten zu verſtändigen,

ein gemeinsames Werk, so schmückten in ähnlicher Weise die palatinischen Paläste der Cäsarn Kraterus und die Andern durch ihre

die Localitäten, denen ihre Werke bestimmt waren, kennen zu lernen. Dazu verträgt sich mit solchen zwecklosen Weitläufigkeiten und Verzögerungen schlecht die rasche Art, mit der unter den Kaisern auch das Größte und Kostspieligste ausgeführt wurde. Wie man also auch den Anlauf nimmt, so wird man immer auf den natürlichen, im Plinius offen angedeuteten Sinn zurückgetrieben, daß die drey Paare Künstler gemeinsam und der siebente allein in Rom gegenwärtig und den Kaisern gleichzeitig ihre Paläste auf dem Palatinus mit || Bildsäulen angefüllt haben. Da nun nicht anzunehmen, daß sie alle gleichzeitig gewesen, weil der Ausdruck des Plinius Palatinas Caesarum domos die ganze Folge der Kaiser von Augustus bis Nero, welche dort Paläste erbauten, einschließt, so ist es das Natürlichste, die Künstler unter die Kaiser zu vertheilen, so daß Kraterus und der ältere Polydorus unter Augustus und die andern unter seine Nachfolger fallen. Plinius hat uns also durch seine kurze Meldung einen willkommenen Blick in die plastische Werkstätte für die kaiserlichen Paläste thun lassen, die wir in ununterbrochener Folge von den bewährtesten Meistern geleitet, und aus der wir die erlesensten Bildsäulen hervorgehen sehen. Hat man sich über die Reihe dieser Männer, ihre Bestimmung, Zeit und Arbeit verständiget, so ist man schon auf dem Wege, die drey rhodischen Meister des Laokoon, denen sie zur Seite stehen, sich mit ihnen in Verbindung zu denken. Agesander mit seinen Söhnen arbeitet gemeinsam, ebenso Kraterus mit Polydorus, und die folgenden. Des Agesander und seiner Söhne Werk schmückt den Palast des Titus, die Werke des Polydorus und seiner Nachfolger schmücken die Paläste der frühern Kaiser, und diese Gemeinsamkeit der Arbeit, der Bestimmung ihrer Werke, durch das SIMILITER des Plinius noch deutlicher hervorgehoben, schließt die Gemeinsamkeit ihrer Zeitfolge nothwendig in sich ein, welche wir schon aus der bloßen Zusammenstellung der Namen ohne diese innere Nöthigung anzunehmen geneigt waren. Es war Lessing, welcher, und zwar unmittelbar nach Erscheinung der Kunstgeschichte von Winckelmann, in welcher Laokoon zum Lysippus hinaufgerückt wird, ungeblendet von dem verdienten Ruhm derselben, Sinn und Bedeutung der Stelle des Plinius durchschaute und im Laokoon Abschn. XXVI. darlegte. Heyne, der es liebt, sein Urtheil aufzuschieben, äußert sich A. T. S. 391. zwar mit Bedenken darüber: Nolim tamen fidere interpretationi, nam similiter refertur ad conjunctam plurium artificum operam, ut, paulo ante, in Laocoonte; indeß ist zu bemerken, daß das zugehörige Zeitwort replevere diese Beschränktheit der Beziehung ausschließt. Es heißt nicht auf ähnliche Weise arbeiteten sie, sondern auf ähnliche Weise füllten sie aus, so daß eine Gegenbeziehung nothwendig wird,

Werke. Die Urheber der Gruppe ſind alſo Zeitgenoſſen des Titus

und wie man von der gemeinſamen Arbeit der Rhodier durch das Similiter auf die gemeinſame Arbeit der andern geführt wird, ſo wird man umgekehrt von dem hintern replevere durch daſſelbe SIMILITER auf eine ähnliche Thätigkeit der Rhodier zurückgewieſen. Doch könnte man ſagen, der Laokoon iſt ein einzelnes Werk, und begründet noch kein Anfüllen replevere, ſo daß die Gegenbeziehung nicht vollſtändig ſeyn würde; aber angenommen, wie es der Zuſammenhang lehrt, ſie arbeiteten den Laokoon für des Titus Palaſt, ſo läßt ſich bey dem Ruhme des Werkes annehmen, daß es nicht ihr einziges zu jenem Zweck wird geweſen ſeyn. Auf ein zweytes, zwar in Antium aber doch auch im kaiſerlichen Palaſte aufgeſtelltes Werk von Einem derſelben deutet die oben angeführte Inſchrift auf einer Baſis, welche noch Spuren der davon abgebrochenen Bildſäule enthält. Dazu reichen ſchon einige Werke hin, um im Sinne des Plinius das replevere zu veranlaſſen. So ſagt er von dem einzelnen alten Künſtler Dipönus: Dipoeni quidem Ambracia, Argos, Cleonae operibus referta fuere. H. N. 36. p. 4. §. 2. Dipönus, aus Kreta, || arbeitete in verſchiedenen Städten, in Sikyon, bey den Aetoliern, daſ. §. 1. Er wird ſich alſo zur Ausführung der ihm übertragenen Werke auch in die genannten drey Städte begeben haben, und konnte ſich demnach in den einzelnen nur eine Zeit lang aufhalten. Plinius kann alſo nur ſagen wollen, daß von ſeinen Werken mehrere an jedem der genannten Orte ſich gefunden. Dazu bemerke man, daß auch die erſtere Beziehung der gemeinſamen Arbeit nicht ſtreng gefaßt werden kann. Denn wer wollte glauben, die drey Künſtlerpaare hätten nur mit Gruppen, die ſie gemeinſam ausgeführt, die Kaiſerpaläſte angefüllt, oder auch an den einzelnen Statuen gemeinſam gearbeitet? Endlich hört die vordere Beziehung des Gemeinſamen der Arbeit bey dem singularis Aphrodisius Trallianus ganz auf. Dieſer hat doch, eben weil er allein war, gewiß nicht de consilii sententia gearbeitet, und hier gilt alſo die Rückziehung des replevere allein: wie er den Palatin anfüllte, ſo jene den Palaſt des Titus; es kann demnach das ἀντιπόδοτον der Stelle in der angegebenen Ausdehnung und mit ihr das Zeitalter der drey rhodiſchen Künſtler durchaus keinem Zweifel unterworfen ſeyn. (1825.) Mir wenigſtens iſt unbegreiflich, wie vor dieſer Offenheit K. O. Müller XXXIX. S. 153. die Augen ſchließen und die als unhaltbar dargelegte Beziehung des Similiter allein auf Gemeinſamkeit der Arbeit mit Ausſchluß aller Gemeinſamkeit der Beſtimmung und Zeitfolge in Schutz nehmen konnte. Quisque suos sequimur Manes. (1828.) Noch eine Bemerkung drängt ſich auf in Bezug auf das ganz ungewöhnliche Lob, mit welchem der Laokoon vom Plinius gefeyert wird: opus omnibus et picturae et statuariae artis praeponendum. Sollte Plinius hier ganz unbefangen ſprechen, gegenüber von allen den Wunderwerken des Phidias, des Polycletus, Praxiteles, Lyſippus, die ihn in Rom

und haben die Reihe jener großen für die kaiserlichen Paläste beschäftigten Künstler fortgesetzt.

(112.)

umgaben? Kaum denkbar; dagegen wird dieses übertriebene Lob vollkommen erklärlich, wenn man sich das Werk als neu, die Bewunderung, die es bey seiner Vollendung in Rom erregte, noch frisch, und wie ihn, so den Kaiser, für den es bestimmt war, und an den er schreibt, davon sich ergriffen denkt. (1825.)

Herr Hirt sagt über Laokoon S. 245: „In Rücksicht des Laokoons sollte ich dem Verfasser danken, daß er, weit entfernt mit Andern in der hochbewegten Gruppe eine Idylle zu wittern, mit uns glaubt, daß darin sich die höchste Spitze des Ausdruckes darstelle — doch mit dem Tadel, daß das Maas dabey überschritten sey!" — Dank verdient einer sonst für Belehrung oder Anerkennung eines Verdienstes. Wo aber ist in der Angabe, von der es sich hier handelt, in der Anerkennung des Ausdruckes einer Statue das Eine oder das Andere? Ich weiß also so wenig was ich mit seinem Danke, als was ich mit seinem Tadel anfangen soll. Er sagt weiter: „Ueber die Zeit, worin das Meisterwerk gemacht sey, streiten wir nicht. Aber wo kämen die Gründe her zu glauben, daß man in der römischen Epoche noch solche tiefstudirte Werke wie der Laokoon wie der Sphäristes (so!) Borghese und der Barberinische Faun sind, habe machen können? Ich möchte wissen: welche Vorzüge denn man den früheren älteren des Perikles und Alexander über die des Metellus Macedonicus und des Augustus aneignen könnte?" Man sieht, in welche Engen die alte Archäologie hier gerathen ist. — Den Streit über das Zeitalter des Laokoon gibt man auf, fügt sich also dem Ergebnisse desselben, daß Laokoon unter Titus entstanden. Damit aber, wird Jeder erwarten, war zugleich die Folge zugegeben, „daß man in der römischen Zeit solche tiefstudirte Werke habe machen können." — Keineswegs. Herr Hirt begehrt erst Gründe, um glauben zu können, was er durch Gründe bewogen als unabweislich erkannt hat oder weiß, und während wir darauf ausgehen zu zeigen, daß die Werke aus der Zeit des Phidias und Alexander vor den besten Werken der spätern Zeit keine Vorzüge gehabt, möchte er von uns wissen, welche Vorzüge sie gehabt hätten. Niemand wird in dieser Verwirrung der Begriffe die Zeichen einer in „altem Glauben und Meinen" eingetretenen Unordnung, ventura signa ruinae, verkennen. Mit einer Art von Schrecken stellt er sich die Gestalt der neuern Häresie vor: „Dann wäre freylich die Kunst der Augustinischen Zeit eben so groß als die des Lysippus und Apelles unter Alexander." — Den Apelles verbitten wir uns; denn von ihm und seiner Musa ist nicht die Rede gewesen; im Uebrigen aber sagen wir Amen und wünschen Herrn Hirt Glück, daß er das Herz gehabt hat, sich die Sache einmal so wie sie ist, wenn auch nur auf einen Augenblick, vorzustellen. (1828.)

Mit dem Laokoon aber hängt ein anderes vortreffliches Werk zuſammen, der Borgheſiſche Centaur [34]), den Amor bezwungen hat und reitet. Der Styl und die Behandlung der Bildſäule, des zurückgebogenen und gedehnten Oberleibes iſt ganz derſelbe und bis auf den Ausdruck im Geſichte des vom Zwange der Feſſel und der Peitſche geplagten Gefangenen iſt die rhodiſche Schule, welche den Laokoon erſchuf, offenbar. Aber noch mehr tritt die Größe der Kunſtübung jener Zeit durch den Zuſammenhang hervor, in welche das bewundernswürdigſte Werk der griechiſchen Sculptur jener Torſo des Hercules von Belvedere mit ihr und dem Laokoon kann gebracht werden, als deſſen Meiſter ſich Apollonius, des Neſtor Sohn aus || Athen, an dem Felſen, auf dem Herkules ſitzt, eingehauen hat [35]). Das ſeit Michel Angelo hochgefeyerte Werk, das Muſter und vieljährige Studium dieſes größten Meiſters der neuen Sculptur, der Gegenſtand begeiſterter Bewunderung von Winckelmann und ſo vielen andern hochbegabten Männern, wird wie die Koloſſe der Dioskuren von Mehrern noch jetzo bis in die Zeit des Phidias hinaufgerückt. Heinr. Meyer findet zwiſchen ihm und dem Iliſſus aus dem Giebelfelde des Parthenon, beſonders in Behandlung des Rückens, die Aehnlichkeit entſcheidend [36]). Dagegen bezeichnet Thorwaldſen, obwohl ſeine Bewunderung dieſes Meiſterwerkes dadurch nicht geſchwächt wird, den Styl als einen ſolchen, welcher durch das ganze Syſtem der Muſculatur und ihrer Behandlung, durch eine Art von Raffinirung der feinſten und geläutertſten Kunſt ſich als den jungen und ſpätern der Plaſtik darſtelle [37]). Schon Andere hatten aus der Form der Schriftzeichen

34) Abgebildet in Sculture del palazzo della Villa Borghese Stanza no. 7. und Bouillon Musée des Antiques. T. I.

35) Die Inſchrift iſt auf dem Sitz des Hercules zwiſchen den Schenkeln eingegraben:

ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ ΝΕΣΤΟΡΟΣ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ.

36) Geſchichte der bildenden Künſte bey den Griechen. S. 296.

37) Thorwaldſen hat dieſe ſeine Meynung zwar nicht öffentlich, d. h.

in der Inſchrift, beſonders des ω auf ſpätern Urſprung gerathen [38]). Dieſer Buchſtab nämlich iſt, wie man jetzo weiß, in der Form auf dem Torſo das Omega der griechiſchen Curſivſchrift, und kommt mit andern Curſivzügen in den Steinſchriften nicht eher vor als in den Zeiten der Römer, wo die Miſchung der Lapidar- und Curſivform der Buchſtaben begann [39]). Wenn nun durch dieſen palāo-

(112. 113.)

durch den Druck bekannt gemacht, doch im Geſpräch wiederholt mit jener Klarheit und Sicherheit geäußert, die ſeinem Geiſte, der die Größe des bildenden Alterthums in ſich trägt, eigen iſt.

38) Winckelmann Kunſtgeſch. B. 10. K. 3. §. 15. Doch kommt er zu weit mit ihm hinauf. Visconti im Pio Clement. T. I. Tav. X.

39) Als das älteſte Denkmal griechiſcher Curſivſchrift erkannte Winckelmann die zwey Worte ευγα δικαιωζε; welche auf der Mithridatesvaſe des Kapitols neben der Hauptinſchrift in kleinen und verzogenen Buchſtaben eingegraben ſind. Dieſes Denkmal war auch ihr einziges; denn daß der in Herculanum auf einer Mauer mit Accenten eingeſchriebene Vers des Euripides, den er anführt, von einem Engländer dahin iſt geſchrieben worden, iſt bekannt, und mußte wenigſtens von ſeinen Herausgebern erinnert werden. Nachdem aber durch Böckhs und ſeiner Freunde glücklichen Scharfſinn (Erklärung einer ägyptiſchen || Papyrusrolle. Berlin 1821.) die griechiſchen Papyrusrollen aus der Zeit der Ptolemäer entziffert worden, iſt die griechiſche Curſivſchrift neben der bis dahin faſt allein bekannten Lapidarſchrift nun in einer Reihe ſicherer Urkunden nachgewieſen, und man weiß mit voller Beſtimmtheit, daß das ω in dieſer Form dem Curſiv-Alphabet angehört. In den genannten Papyrusrollen iſt dieſe Curſivſchrift äußerſt verzogen und unleſerlich; ſorgfältiger auf der Goldplatte des Ptolemäus Evergetes bey Letronne Recherches pour servir à l'histoire d'Egypte S. 6. und auf dem genannten bronzenen Gefäß. Es ſtellt ſich alſo die Frage dahin, wann dieſes Zeichen, eben ſo ε und das gebogene Sigma c, nebſt andern, z. B. μ und ν aus der Curſivſchrift in die Lapidar- oder Kapitalſchrift überging. Die Münzen der Ptolemäer haben noch alle Ε, Σ, Ω. Die älteſten mit Curſivformen ε, c, ω ſind von Kleopatra und Antonius, 37. und 31. v. Chr. Vergl. Letronne Recherches a. a. O. Außer Aegypten iſt die älteſte mit dem Curſiv-Omega ein numus cistophorus von Pergamos des Proconſul Pulcher, welcher um 57 v. Chr. Aſien verwaltete. Visconti M. Pio Cl. II. X. in den Zuſätzen. Von Lapidarſchriften iſt die älteſte mit dieſem Zeichen von Ptolemäus Auletes 70. bis 60. v. Chr. Doch kommt zu bemerken, daß alle Inſchriften der Lagiden auf den ägyptiſchen Denkmälern bis und mit Einſchluß des Tempels von Tentyris, welcher aus den Zeiten des Auguſtus ſtammt, allein die ältere Form Ε, Σ, Ω zeigen. Daſſelbe gilt von den Inſchriften von Roſette, Philä, den Katar-

graphiſchen Grund, wie durch ſeinen Styl, der Torſo als ein Werk der jüngern Kunſt erſcheint, ſo tritt er ſchon dadurch in Gemein-

rhalten, Kairo. Vergl. Letronne a. a. O. S. 12. — In Rom ſelbſt iſt keine, welche ſich über die Kaiſerzeit hinausrücken ließe, mit einem Curſiv-zeichen; aus dieſer aber deſto mehrere, ſogar, wie im Hofe Rondanini, ſolche, die in dem obern Theile der Namen das ungemiſchte oder alte Alphabet, in dem untern der Verſe das gemiſchte oder neue haben. Dieſen aber iſt die Inſchrift des Torſo, auch in dem Charakter der andern Schriftzüge, im ganzen Gepräge ſo ähnlich, daß kein aufmerkſamer Beobachter an ihrer Gleichzeitigkeit mit jenen zweifeln wird. Doch geben wir auch das Aeußerſte zu, ſo kann Apollonius nach dieſer paläographiſchen Erörterung auf keinen Fall über das letzte Zeitalter der römiſchen Republik hinaufreichen, und ſteht alſo zum Wenigſten mitten in der römiſchen Zeit der griechiſchen Kunſt. Um dieſer nothwendigen Folge auszuweichen, haben Manche behauptet, die Inſchrift ſey ſpäter, bey Verpflanzung des Werkes nach Rom erſt aufgeſetzt worden, aus keinem andern Grunde, als weil ſie glaubten, den Torſo bey höherem Alter erhalten zu müſſen. Das heißt dann die Zeugen todtſchlagen, damit ſie nicht wider uns ausſagen können. (1825.)

Herr Hirt, den wir eben im Begriff ſehen, ſich dem Unvermeidlichen zu fügen und dem Ageſander ſeinen Platz neben dem Lyſippus zu laſſen, wenn er gleich das Unglück hatte, ſtatt für Alexander für den Titus zu arbeiten, fällt S. 246 bey dem Ungemach, von welchem er den Torſo bedroht ſieht, in dieſelbe Zeit herabzuſinken, in jenen regelloſen Kampf zurück, den er eben um den Laokoon verſuchte: „den Rumpf des ruhenden Hercules für ein Werk der beſten Zeit zu halten, wird uns die Form eines runden Omega in der Inſchrift nicht hindern.“ — Das thun wir auch, gleich ihm, nur laſſen wir, die Zeit aus ihren Werken erkennend, die beſte Zeit bis dahin herabgehen, wo man mit Curſiv-Omega ſchrieb. — „Daß nicht bloß die Neuern, ſondern auch die Alten dieſe Statue als ein ausgezeichnetes Werk angeſehen, zeigt die ſorgſame Reſtauration, welche ſie, wahrſcheinlich durch Feuer leidend (will ſagen: gelitten habend, oder: weil ſie gelitten hatte) im Alterthum erhielt, die ſeitdem aber wieder abgefallen iſt.“ — Wenn die Alten ſchon dieſe Bildſäule bewunderten und werth hielten, ſo thaten ſie ganz recht daran. Aber was thut das hier zur Sache? und wie iſt es möglich, ihre Werthhaltung des Bildes aus einer Reſtauration wahrzunehmen, welche ſeitdem wieder abgefallen alſo verſchwunden iſt? Hinten am Geſäß des Bildes iſt eine beträchtliche Fläche wie abgeſägt, oder doch ſauber abgemeißelt; eine andere Spur, aus welcher man auf alte Reſtauration ſchließen könnte, iſt, ſo viel mir bekannt, am Bilde nicht zu ſehen. Weiß nun Herr Hirt aus der Fläche an genannter Stelle die Sorgfalt der Reſtauration wahrzunehmen, ſo zeigt er dadurch eben ſo die ſchon oft berührte Scharfſichtigkeit ſeines Geiſtes, wie ſein vortreffliches Urtheil darinn, daß er daraus zugleich die hohe Achtung des Bildes bey den Alten erkennt. Ein

ſchaft mit dem Laokoon, noch mehr aber durch ſeine Behandlung. Zwar iſt der Torſo bewundernswürdiger als der Laokoon und Apollo=

(113.)

Anderer hat aus derſelben ebenen Fläche am Gefäß geſchloſſen, daß das Bild in einer Mauer eingeſetzt und ihm zu dieſem Zwecke genannter Theil abgehauen worden ſey. — „Uebrigens iſt eine ſolche Form des Omega keineswegs ſo jung wie Winckelmann und Andere glauben. Inſchriften aus den Zeiten des Ptolemäus Evergetes I. zeigen ſie bereits, und warum nicht ſchon frühere unter deſſen Vater und Großvater?" Er will nicht fragen, warum nicht frühere Inſchriften ſie gezeigt hätten, wie ſein Deutſch andeutet, ſondern warum man nicht annehmen könne, daß dieſes geſchehe?

Aber, nicht zu raſch! darf man ihm zurufen. Sie ſind hier auf einem Felde, das Ihnen wo möglich noch fremder iſt als das Gebiet archäologiſcher Kritik, auf dem der Paläographie, und Sie tragen Sorge gleich von vorn herein in das Licht zu ſtellen, wie es mit Ihrer Kunde der Sache ſteht. Inſchriften aus den Zeiten des Ptolemäus Evergetes zeigen jene Form nicht, ſondern nur eine Inſchrift, welche nicht die Lapidar= ſondern die Curſivſchrift hat. Solcher Curſivſchriften haben natürlich ſehr viele beſtanden, und wenn Sie nichts Anderes ſuchen als das verzogene Omega in ihnen, ſo wird jeder Paläograph Sie bis in das Zeitalter des Alexander ja des Plato zurückgehen laſſen. Denn offenbar iſt, daß jene Curſivform ſo alt iſt wie das Curſiv=Alphabet ſelbſt, deſſen Urſprung eher über Plato zurück als unter ihn herabgeht. Was aber folgt daraus für die Inſchrift des Apollonius? Ganz und gar nichts! Dieſe hat nicht die Curſiva ſondern die Lapidarſchrift, ihr aber nicht das geſchlungene Omega allein, ſondern eine ganze Reihe Buchſtaben aus der Curſiva eingemiſcht, außer dem ω die obengenannten ν, c, ε; alſo nicht nach dem Alter der Curſiva, ſondern nach dem Alter der Miſchung beyder Alphabete und Schriftarten auf Steinſchriften, nicht nach Einführung des Curſiv=Omega allein in die Lapidarſchrift, ſondern einer ganzen Reihe analoger Buchſtaben und des veränderten Charakters der übrigen Buchſtaben fragt es ſich da, wo Ihnen nichts erſcheint als die Form eines „runden" Omega, welches, beyläufig geſagt, zu keiner Zeit ein eckigtes geweſen iſt. — „Doch ſey es nur beſtimmt unter Evergetes. In ſolcher Zeit läßt ſich der gute Beſtand der Lyſippiſchen Schule noch wohl denken, beſonders unter den erſten Ptolemäern." — Man ſieht, wie gerne Sie unter die erſten Ptolemäer hinaufkämen, wie ſehr Sie wünſchen hinter dem Evergetes und ſeinem „runden Omega" hinweg zu ſeinem Vater und Großvater zu gelangen; aber leider können Sie nicht einmal beym Evergetes bleiben. Hat man ſich einmal mit dem Curſiv=Omega in der Lapidarſchrift und ſeinem Zubehör eingelaſſen, ſo bietet ſich, ſo vornehm man immer auf den ärmlichen Buchſtaben herabſehen mag, durchaus kein Haltpunkt als in der älteſten, chronologiſch beſtimmbaren Lapidarſchrift, die ihn hat, und die iſt aus der Zeit des Auletes. Indeß Sie haben vielleicht innere Gründe für die Zeit

nius ein größerer Meister als Ageſander; die Formen im Torſo ſind großartiger, die Behandlung geiſtreicher und wärmer, aber Syſtem und Anlage des Ganzen ſind dieſelben, und die Behandlung des

(113.)

der erſten Ptolemäer, welche dieſe Ihrem Hochmuthe verächtlich ſcheinende Wehr der kleinen Buchſtaben über den Haufen werfen? — „In ſolcher Zeit alſo läßt ſich der gute Beſtand der Lyſipplſchen Schule noch wohl denken, beſonders unter den erſten Ptolemäern, welche die beſſern Köpfe aus Griechenland in Alexandria ſammelten. Erſt wie die Fürſten allda ausarteten verſchlechterte ſich auch die Kunſt.“ — Wir überlaſſen dem Leſer den ungeſtörten Genuß dieſer hiſtoriſchen Betrachtung über die Schwächlichkeit der griechiſchen Plaſtik, welche ſo arg und groß iſt, daß alſobald wie die Könige ſchlecht werden, ſich auch die Kunſt zum Schlimmen wendet, und empfehlen dieſes Hauptſtück alter Weisheit, die Herr Hirt ganz allein aus dem Brunnen eigener Erfindungen zu ſchöpfen liebt, der beſondern Erwägung ſeiner Anhänger, wenn er deren hat, um auf ſeinen Epilog zu kommen. — „Aber Apollonius war in Athen, und in Athen findet ſich ein ſolches Omega erſt unter den ſpätern Kaiſern: — richtig!“ — Seltſam! Herr Hirt, welcher hier auf einem ihm ganz fremden Gebiete umherwankt, ſtellt ſich, als ob er, ein wohlverordneter Lehrer, die Gegner abhörte, und ſpricht über das was ſie ihm ſagen ſein meiſterliches richtig! aus; ſo ſehr iſt ihm zur andern Natur geworden, zu entſcheiden, was er nicht verſteht. Was aber wird er mit dem Apollonius anfangen, nachdem er zu wiſſen glaubt, daß in Athen, ſeiner Heimath, „ſich ein ſolches Omega erſt unter den ſpätern Kaiſern finde?“ — „Apollonius arbeitete in Aegypten.“ — Das reicht noch nicht aus, denn hat er einmal als Athener die attiſchen Buchſtaben in der Uebung für die Inſchriften, ſo wird er ſie wohl in Alexandrien ſo gut in ſein Bild einhauen wie in Athen. — „Und dann hat der Meiſter ſolche Arbeit nicht ſelbſt verrichtet, ſondern von einem Gehülfen einhauen laſſen.“ — Auch das reicht noch nicht hin, o Erfindungsreicher! denn war der Gehülfe ein Landsmann, ſo bleiben Sie mit dem Omega in der Noth. Alſo, die Hypotheſe wird erweitert, damit ſie, wenn auch nur in Ihrem Sinne, hält; ein ägyptiſcher Grieche muß der Gehülfe geweſen ſeyn, dem, nach Ihrer Einbildung das Curſiv-Omega unter den erſten Ptolemäern geläufig war; und nun endlich iſt das Werk gelungen. Der Torſo ward in Alexandria unter den erſten Ptolemäern gemacht, und, es iſt unbekannt, ob zur Zeit der Republik oder der Kaiſer, nach Rom gebracht. Mögen ſich dann alle Archäologen und „Alterthümler“ aus aller Welt verſammeln, ſo viel Kunſt und Weisheit zu ſehen und zu bewundern: Concurrite omnes augures, haruspices! Portentum inusitatum conflatum est recens! Ohne zu wiſſen, wovon es ſich handelt, findet dieſe Weisheit die Miſchung des Curſiv- und Lapidar-Alphabets auf Steinſchriften unter Ptolemäus Euergetes, in

Zeiten

des Einzelnen, wenn auch mit höherm Geiſt ausgeführt, doch bis in die Beſonderheiten übereinſtimmend [40]).

Daß aber die Blüthe der Plaſtik auch während der ruhmreichen Regierung des Trajan und der die Kunſt pflegenden des Hadrian beſtand, iſt theils an den Reliefen, welche ſich von des Trajanus Triumphbogen erhalten haben und an den vortrefflichen Bildſäulen und Büſten dieſes Kaiſers, theils aber an den zahlreichen Kunſtwerken aller Arten und Stoffe, welche den Antinous darſtellen, und faſt durchaus im reinen Geiſte der höhern Plaſtik ausgeführt ſind [41]),

(113.)

Zeiten, denen ſie fremd war, und fordert ſie dann mit einer ſchwunghaften Frage für die Zeiten der erſten Ptolemäer, denen ſie natürlich noch ferner liegt, um mit aller Behaglichkeit dem Lyſippus, oder doch ſeiner Schule in das Gehege zu kommen. Damit im Reinen ſchiffet man den Apollonius in Athen ein, bringet ihn nach Alexandria, und läßet dort, auf daß kein neuer Zweifel ſich melde, ihm einen ägyptiſchen Steinmetz zur Hand ſeyn, um die Inſchrift in einem Alphabete darauf zu ſetzen, das man ſich für die erſten Ptolemäer und für Alexandria aus den luftigſten Fäden zuſammengewebt hat. Wie tief muß eine Wiſſenſchaft geſtanden haben, mit welcher Veteranen in ſolcher Weiſe verfahren, und welche Langmuth oder Gleichgültigkeit muß in einer Zeit geweſen ſeyn, in welcher man dreyßig Jahre lang als archäologiſche Weisheit Dinge ſolcher ganz unglaublichen Akriſie und Sorgloſigkeit ſchreiben und bey einem wenn auch noch ſo beſchränkten Namen bleiben konnte! Mit einem ſolchen Führer neiden wir Keinem, die beyden Muſen aus Athen zu Venedig als im Styl der Karyatiden am Erechteum gearbeitet, den Muſagetes aus dem Palaſte Barberini für ein „römiſches Werk nach griechiſchen Vorbilden," und die unten angeführten Urtheile eines Visconti über die Vortrefflichkeit griechiſcher Meiſter in römiſcher Zeit für Phraſen zu halten, in die einen Sinn hineinzulegen (hinein legen zu können) er, Herr Hirt, nicht ſo glücklich ſey. — (1828.)

40) Die Uebereinſtimmung der Methode wird ſich beſonders offenbaren, wenn man die Glieder, welche beym Laokoon weniger geſpannt ſind, mit den entſprechenden des Torſo vergleicht, z. B. den linken Schenkel, und was das Einzelne betrifft, die Behandlung ſeiner beyden Hauptmuskei, welche ſich von den beyden Seiten des Kniees an dem Schenkel heraufziehen, und beym Anſpannen des Fußes hervortreten. Dieſe ſind an keiner andern Statue mit ſolcher Ausdehnung und Eigenthümlichkeit gebildet, wie an den beyden genannten. Eben das gilt von den Muskeln über der rechten Hüfte und in der Biegung der Schulterblätter.

41) Wie bekannt ſind die Tafeln mit Reliefbildern an dieſem Bogen, welche den Trajan auf der Jagd und in andern Verrichtungen vorſtellen,

als an den lautesten Urkunden wahrzunehmen, und Apollodorus, welcher die durch Schönheit und Pracht bewundernswürdigen Bauwerke des Forum, des Odeon, des Gymnasiums des Trajan ausführte, und dem Hadrian in Vollendung ähnlicher Werke römischer Größe und griechischer Feinheit zur Seite stand, beschließt nicht unwürdig die Reihe großer Künstler, welche sich von Phidias an ununterbrochen bis in seine Zeit herab ausbreiteten; doch hat auch die Regierung des M. Aurelius noch in der bronzenen Ritterstatue dieses Kaisers und in der bewundernswürdigen Büste des L. Verus [42]) Denkmale ausgezeichneter Kunstübung hinterlassen.

Fassen wir nun die einzelnen Erörterungen dieses ersten Theiles unsrer Abhandlung zusammen, so liefern sie das Ergebniß, daß nach Zeugnissen des Alterthums und nach einer Reihe sie bestätigender Denkmäler die bildende Kunst der Griechen || von Perikles und Phidias bis auf Hadrian und Apollodorus im Verlauf von mehr als fünf Jahrhunderten, ohne je zu sinken oder zu entarten, in ihren besten Werken sich in gleichem Geiste und auf gleicher Höhe behauptet hat.

Wie aber geschah es, daß ungeachtet aller Erschütterungen und Umgestaltungen der bürgerlichen Ordnungen, der Sitten, der Ansichten, die Kunst allein von dem allgemeinen Wechsel unberührt in ihren edelsten Erzeugnissen sich selber gleich besteht; daß, während so viele Staaten und Geschlechter mit wesentlichen Theilen der Bildung

von den Triumphbogen, wohl auch || von andern Gebäuden des Trajans genommen. Winckelmann Gesch. d. K. B. II. K. 3. §. 31. und das. Anmerkungen. Sante Bartoli Admiranda Rom. Taf. 21. flg. — Ueber die Werke, welche den Antinous vorstellen, vgl. man die reichhaltige Abhandl. Levezows über den Antinous, dargestellt in den Kunstdenkmälern des Alterth. Berlin 1808.

42) Ueber die Brustbilder des L. Verus s. Winck. Gesch. d. K. B. 12. K. 2. §. 8. und die Anmerk. Sculture della Villa B. St. V. no. 20. 21. „Es finden sich einige etwa von dieser Zeit, welche Wunder der Kunst in Absicht auf Ausarbeitung können genannt werden.“ Winckelm. a. a. O. Das Hauptwerk, würdig der Schule des Nil, des Torso, des Laokoon ist mit der Villa Borghese nach Paris gekommen und abgeb. Villa Borgh. St. 5. No. 10. und bey Bouillon, im Katalog von Clarac No. 140.

um sie altern und vergehen, sie allein wie in unvergänglicher Jugend und Hoheit blüht?

Diese große und überraschende Erscheinung herbeyzuführen, müssen mächtige Ursachen und Triebkräfte, äußere sowohl als innere, zusammengewirkt haben, deren Darlegung uns zunächst beschäftigen wird.

Hier aber kommt vor Allem zu erwägen, daß die Gunst der äußern Umstände, welche die Kunst der Griechen gepflegt und gezeitiget, in der ganzen langen Zeitfolge, von welcher wir handeln, nicht nur bestand, sondern auch sich vervielfältiget und dem Künstler ein größeres Feld der Thätigkeit geöffnet, einen reichern Stoff der Behandlung geboten hat. In Griechenland selbst waren, so lange die Freyheit blühte, die fortwährenden Kriege der Kunst auf der einen Seite zwar hinderlich, gaben aber auf der andern ihr einen reichlichen Stoff, sich in vielen und umfassenden Werken zu üben, weil fortdaurend die Sitte war, einen beträchtlichen Theil der Beute zu Weihgeschenken in Bildsäulen ausprägen zu lassen. Die härtesten Unfälle, welche die einzelnen Staaten erlitten, die blutigen Tage bey Aegospotami, bey Leuktra, Mantinea, und selbst die Schlacht bey Chäronea, in welcher die alte Freyheit von Griechenland unterging und seine lange Knechtschaft begann, wurden in kunstreichen Werken aus Marmor und Erz zu Olympia, Pytho oder in den einheimischen Tempeln der Sieger dem Andenken der Nachwelt überliefert [44]). Dazu blieb die Sitte, die Tempel der Götter, die Prytaneen, die Hallen, die Märkte auf alle Weise mit kunstreichen Werken zu schmücken, die Bildsäulen der Sieger zu Olympia, zu Pytho bis in die römischen Zeiten

44) Die Sache ist bekannt. Ueber die Weihgeschenke, welche wegen des Sieges bey Aegospotami zu Amyklä von den Lakedämoniern geweiht wurden, s. 2te Abh. Anmerk. S. 41. Andere und noch bedeutendere standen zu Delphi Paus. 10, 9. S. 819. Selbst der Wahrsager des Lysander hatte seine Bildsäule darunter; die wegen des Sieges bey Chäronea zu Olympia. Paus. 5, 20. am E.

herab aufzuſtellen, andere verdienten Männern zu errichten, und dieſes ſelbſt mit einem Uebermaß, welches der alten Zeit fremd war. So ließ das unter des Antipater Herrſchaft gebeugte Athen ſeinem Stadtpfleger, Demetrius Phalereus, 360 Bildſäulen errichten, ſo viele wie das griechiſche Jahr Tage zählte [45]). Auch blüheten ſelbſt in ſpätern Zeiten einzelne griechiſche Staaten, wie das durch Handel und Reichthum ſtarke Rhodus, das von kraftvollen Völkern beſetzte Epirus, die Städte des achäiſchen Bundes, beſonders Sikyon, Megalopolis und Korinth, bis die Römer Alles unter die gleiche Laſt ihres Joches ge || beugt hatten. Aber auch das durch ſie verarmte, das dienſtbare Griechenland beharrte bey beſchränkten Mitteln in den alten Gewohnheiten, und ſuchte nach Möglichkeit den erlittenen Verluſt an plaſtiſchen Werken zu erſetzen und die Götter durch neue Geſchenke zu ehren [46]). Daneben aber hat-

(114.)

45) Nullique arbitror plures statuas dicatas quam Phalereo Demetrio Athenis. Siquidem CCCLX statuere, nondum anno hunc numerum dierum excedente, quas mox laceravere. Plin. H. N. 34. Sect. 12. S. 19. 20. und daſ. Harduin.

46) Pauſanias liefert hievon mehrere Beyſpiele, daß unter den Kaiſern noch Kunſtwerke in Griechenland aufgeſtellt wurden. Aus Ol. 198, in welcher Auguſtus ſtarb, und noch aus Ol. 218., der Zeit des Domitianus, erwähnt er Bildſäulen des Zeus, die aus Strafgeldern der Athleten waren errichtet worden. B. 5, 21. S. 431 ff.; auch zwey, zu denen ägyptiſche Fauſtkämpfer, Didas und Gararammon, wahrſcheinlich cives Romani und als ſolche zugelaſſen, die Strafgelder gezahlt hatten, aus Ol. 226. und der Regierung des Hadrian, daſ. 433, um dieſelbe Zeit, wo Hadrian in Athen und an andern Orten Griechenlands Tempel und Hallen bauen und mit neuen Bildſäulen ſchmücken ließ. Pauſanias nennt dieſe beyden Bildſäulen τέχνης τῆς ἐφ' ἡμῶν τὰ ἀγάλματα. Merkwürdig iſt der Ausdruck τέχνης τῆς ἐφ' ἡμῶν. Pauſanias weiß und erwähnt nirgend etwas von einer Entartung der Kunſt zu ſeiner Zeit, und er kann alſo nur andeuten wollen, daß dieſe Kunſt zu ſeiner Zeit Gelegenheit gefunden, ſich in dieſen Bildern zu zeigen. — Den Eros des Praxiteles, welchen Cajus aus Theſpiä entführt, Claudius zurückgegeben und Nero wieder genommen hatte, ließen die Theſpier nach dem Original wieder erſetzen: ἐποίησεν Ἀθηναῖος Μηνόδωρος, τὸ ἔργον τὸ Πραξιτέλους μιμούμενος. B. 9. K. 27. S. 762; und noch zu Pauſanias Zeit weihten die Böotier in dem Tempel der Ἀθήνη Ἰτωνία die drey Grazien: ἀνέθεσαν δὲ καὶ Χαρίτων ἀγάλ-

ten die Eroberungen Alexanders der griechiſchen Kunſt nicht nur die Reiche, ſondern auch die Schätze von Aſien eröffnet. Dieſem hochſinnigen Eroberer, welcher ſich nach wenig Jahren im Beſitze unermeßlicher Reichthümer ſah, war kein Aufwand zu groß, um den

(114. 115.)

μετὰ ἐπ' ἐμοῦ. Pauſ. 9, 34. S. 778. Aber mehr als ſolche einzelne Fälle beweiſet für den Beſtand der Kunſt in dem verarmten Lande der Umſtand, daß aus ihm noch in ſo ſpäten Zeiten ein Meiſter wie Apollonius, des Neſtor || Sohn, hervorgehen konnte. Auch den ſitzenden Asklepios mit der Hygiea zur Seite in Argos bey Pauſ. 2, 23. S. 163. nimmt Quatremere für ein Werk aus des Pauſ. Zeit: Ainsi nous avons vu que le trone d'Esculape à Argos (Pauſ. a. a. O. nennt nur einen ſitzenden Aesculapius, καθήμενον Ἀσκληπιόν, der freylich einen Seſſel haben mußte, doch nicht als Hauptſache) étoit un monument moderne ἐφ' ἡμῶν. So im le Jup. Olymp. p. 382. Was zuerſt die Behauptung anbelangt, die man an derſelben Stelle lieſt: Pausanias est rempli de notions d'ouvrages semblables (nämlich über ſpätere Werke), ſo verhält es ſich mit dem rempli ungefähr wie mit dem referta fuere des Plinius, von dem wir Anmerk. 33. geſprochen haben. Ueber die Sache ſelbſt werden wir auf §. VII. S. 353. verwieſen, wo wir, bemüht den unveränderten Beſtand der bildenden Kunſt in dieſen ſpätern Zeiten durch eine Reihe von Denkmälern zu erweiſen, zu unſerer Freude belehrt werden, es ſey dieſes un monument, à ce qu'il parait, des plus distingués de l'antiquité geweſen. Leider iſt ein „wie es ſcheint" dabey, und die Sache wird von Sylburgius und Visconti abhängig gemacht: s'il faut entendre le passage do Pausanias dans le sens que lui a donné Sylburge (approuvé par M. Visconti Tom. II. Mus. Pio Clement. Explic. de la pl. IIIe) c'est à dire si le mot Ἀσκληπιείων doit être interprété, comme signifiant les statues et non les temples d'Esculape; dans le premier sens, Argos aurait possédé la plus belle statue moderne du Dieu de la médecine." Wie? Ἀσκληπιεῖον heißt nicht mehr der Tempel des Asklepios, ſondern ſeine Statue, und alſo auch Ἡραῖον die Statue der Hera und ſo die andern? Und dieſe Bedeutung hat Sylburg dem Worte gegeben und Visconti es gebilligt? — Einmal, ſo zu ſagen, durch die hintere Pforte zu dieſer Entdeckung der ſchönſten Asklepiosſtatue der neuen Kunſt in Argos gekommen, gehen wir den Weg rückwärts weiter zu Visconti. Dieſer ſagt am angeführten Orte: Dice egli (Pauſanias) che il piu celebre fino ai suoi tempi fra' simulacri d'Esculapio secondo gli Argivi (das alſo heißt Ἀργείοις, und die ſchlechte Mailänder Ueberſetzung, damit noch nicht zufrieden, macht selon les Grecs daraus) rappresenta in candido marmo il Nume. So weit Visconti im Texte. Pauſanias aber: τὸ δὲ ἐπιφανέστατον Ἀργείοις τῶν Ἀσκληπιείων ἄγαλμα ἐφ' ἡμῶν ἔχει καθήμενον Ἀσκληπιὸν, λίθου λευκοῦ, καὶ παρ' αὐτὸν ἕστηκεν

Glanz und die Größe seiner selbst und seiner Freunde auch durch Werke der Kunst zu verherrlichen. Für das Leichenbegängniß des Hephästion und die Kunstwerke zu seinem Schmucke ward von ihm die Summe von 10,000 Talenten, zwanzig Millionen unsers Gel-

(115. 116.)

Ὑγεία . . . . ἐξ ἀρχῆς ἱδρύσατο Σκύλος τὸ ἱερόν. Hier ist Alles so deutlich und bestimmt, daß man einen Mißgriff kaum für möglich halten sollte. Als Subject bietet sich sogleich τὸ ἐπιφανέστατον τῶν Ἀσκληπιείων, als Prädicat ἔχει ἄγαλμα καθήμενον Ἀσκληπιόν. Ἀργείοις ist bey den Argeiern und ἐφ' ἡμῶν zu unserer Zeit, wie τῶν δὲ ἄλλων . . . πόλεων αἱ μὲν ἐς ἔπαν εἰσὶν ἐφ' ἡμῶν ἔρημοι κ. τ. λ. Paus. 8. 27. S. 655, und der Sinn ist: Das glänzendste der Asklepien hat zu unserer Zeit als Bildsäule einen sitzenden Asklepios aus weißem Stein u. s. f. womit er zwar andeutet, daß ursprünglich ein anderes Bild darin gewesen, keineswegs aber, daß das von ihm, dem Pausanias, erwähnte zu seiner Zeit gemacht worden oder ein modernes Werk sey; noch weniger ist an ein Lob der Statue zu denken. Aber Sylburg? Amasäus hatte || richtig übersetzt: De Aesculapii vero templis quod apud Argivos nobilissimum est, habet dei signum, quod aetate nostra extat, sedens etc. S. 573. 12. der Frankf. Ausg. 1583. und in den kurzen Anmerkungen zu jener Uebersetzung, welche Verbesserungen, Erläuterungen und abweichende Meynungen Anderer zusammenstellen, merkt Sylburg S. 509. 20. an: al. Inter Aesculapii simulacra id quod est Argis omnium aetate nostra clarissimum repraesentat deum sedentem. Hier ist nun wieder nicht von einem monument moderne die Rede, dazu erscheint die Uebersetzung, welche τὸ ἄγαλμα ἔχει Ἀσκληπιόν durch simulacrum repraesentat deum, ausdrückt, als die Meynung irgend eines Andern angeführt, der des Griechischen ungefähr so kundig seyn mochte, wie der berühmte Verfasser des olymp. Jupiter. Weil nun in der Ausgabe von Kuhnius jene Uebersetzung mit S bezeichnet und ohne das ihr vorstehende al. (d. i. alii oder aliter) angeführt wird, hat sie H. Quatremere dem sorgfältigsten Hellenisten seiner Zeit, dem Sylburg, beygelegt. Doch wird man sagen, war ihm nicht anzumuthen, sich selbst, da er ein so großes und schönes Werk schrieb, in den alten Drucken nach solchen Kleinigkeiten umzusehen, und er hat sich zuerst von Kuhnius, dann durch den vorgegebenen großen Namen von Sylburg und Visconti's Beystimmung täuschen lassen; indeß gerade in den Anmerkungen des Kuhnius ist auch des Sylburg Beystimmung zu Amasäus Uebersetzung mit Angabe eines Grundes aufgenommen: Amasaeus sic distinguit: τὸ δὲ ἐπιφανέστατον Ἀργείοις τῶν Ἀσκληπιείων (sc. ἱερῶν) ἄγαλμα ἐφ' ἡμῶν ἔχει καθήμενον κ. τ. λ. Ita sane mox sequitur ἱδρύσατο τὸ ἱερόν. — Aber Visconti ist doch vorangegangen? Dieser ward allerdings einen Augenblick durch Sylburgius angebliche Meynung getäuscht, zwar nicht so weit, daß er aus

des, angewiesen [47]), und der Künstler aller Arten, die er nach Asien zog, war eine solche Menge, daß nach seiner Zurückkunft aus Indien dreytausend auf Einmal aus Griechenland in Ekbatana ankamen [48]). Auch ist bekannt, daß er, ein wohlunterrichteter Beurtheiler dieser Dinge, das Beste zu wählen und hervorzuheben verstand, und nur von dem ersten Meister in jeder Gattung wollte dargestellt werden, von Lysippus in bronzenen Bildern, von Apelles in Gemälden, von Pyrgoteles in geschnittenen Steinen. Von Alexander gingen die Reichthümer Asiens mit der Pracht und Kunstliebe auf seine Feldherrn über, welche die Reiche von Aegypten, Syrien, die im vordern Asien und Macedonien stifteten. So überragend an Mitteln waren diese Dynasten, daß der König Agis von Sparta bey Plutarch sagt, alle Könige von Sparta zusammen besäßen nicht so viel, wie ein Knecht und Statthalter des Seleucus und Ptolemäus; und doch bot dieser Agis allein dem Staat

(116.)

dem ἐφ' ἡμῶν ein monument moderne herausgebracht, aber doch in der Verbindung τὸ ἐπιφανέστατον ἄγαλμα; indeß in den Zusätzen zu diesem Artikel, welche Herr Quatremere so wenig nachgesehen hat, wie die Note Sylburgs, verwirft er die angegebene Verbindung und tritt der Uebersetzung des Amasäus bey, welche er noch durch den Gebrauch des Pausanias in andern Stellen schützet. Der olympische Jupiter bleibt demnach ohne den Schutz von Visconti, von Sylburg, von Pausanias mit seinem glänzenden Thron des Gottes der Medicin aus dem Zeitalter des Pausanias ganz allein und auf eigene Rechnung zurück. Ich habe diese an sich nicht bedeutende Sache hier ausführlich für diejenigen erörtert, welche sich, wie mir selbst begegnet ist, bey dem ersten Durchlesen des großen Werkes und dem vielen Guten und Brauchbaren, was es anregt und zum Theil gut erörtert, über die Grundlage desselben täuschen lassen, die nicht haltloser und leichter seyn könnte, worauf um so mehr aufmerksam zu machen ist, da der Vers. den Mangel an gründlicher Kenntniß und genauer Prüfung durch allerley Schein und Kunst zu decken bemüht ist.

[47]) Plutarch V. Alex. S. 705. A. τύμβον δὲ καὶ τάφον αὐτοῦ καὶ τὸν περὶ ταῦτα χῶμον ἐκ μυρίων ταλάντων ἐπιτελέσαι διανοούμενος. Die Beschreibung des Scheiterhaufens und dessen, was die bildende Kunst dazu lieferte, s. bey Diod. Sic. L. VII. §. 115. Vergl. Sainte-Croix Examen des historiens d'Alexandre le Grand. p. 172. seq.

[48]) Plut. das. S. 701. E. ||

zur Ausgleichung der Besitzungen außer vielem Eigenthum an Aeckern und Weideland nur an gemünztem Gelde die Summe von 600 Talenten 1,200,000 Gulden unsers Geldes an [49]). Nachdem diese Reiche gegründet waren, galt es, die Städte derselben, besonders die neuen Hauptstädte, Alexandria, Antiochia, Seleucia, Ktesiphon, Pergamon, Thessalonice, mit Tempeln und Palästen, Hallen und öffentlichen Plätzen, das Alles aber mit Bildsäulen aller Stoffe und Arten auszuschmücken. Man erstaunt über die Masse kostbarer und kunstreicher Geräthe, zugleich auch über die Menge Bildsäulen von Gold, Elphenbein, Silber und Erz, welche bey öffentlichen Festen, deren Beschreibung sich erhalten, zu Antiochia und Alexandria zur Schau gestellt und getragen wurden [50]). Auch schickt, da Rhodus durch ein Erdbeben gelitten, von dort Ptolemäus Philopator hundert Künstler, Architekten und andre mit dem Auftrage dahin, beym Aufbau und der Ausschmückung der Stadt zu helfen [51]). Griechenland, beschränkt an Mitteln und Umfang, hatte sich in jenen Reichen für die Kunst vervielfältiget; denn überall waltete griechischer Genius und das Verlan || gen, die Pracht mit der feinsten Ausbildung zu vermählen, und Götter und Menschen, Sagen des Mythus und Thaten der Geschichte in Bildwerken aller Art darzustellen. Diesem fast unermeßlichen Bedarfe genügten außer den zahlreichen Künstlern der neuen Reiche die alten und berühmten Schulen von Rhodus, von Athen, von Sikyon, in denen deßhalb die Folge großer Meister nicht unterbrochen ward [52]). Nachdem

(117.)

49) Plut. V. Agid. S. 798. C sq.

50) Athenäus B. 5. K. XXII. S. 194 ff.

51) Polybius B. 5. K. 88 ff.

52) Athen und Rhodus behaupteten fortdauernd ihre Freyheit, ihre Einrichtungen. Sie wurden von den Königen wie von den Römern geehrt, und ihre Schulen als Stätte der Bildung besucht. Wie hätte also die Kunst, deren Bestand in dieser ganzen Zeit bis zu den Kaisern eine Thatsache ist, gerade in diesen ihren alten Werkstätten erlöschen sollen? In welchem Geiste sie dort bestand, zeigen Agesander und Apollonius.

aber Macht und Reichthum dieſer Könige zerronnen und Griechenland tiefer gebeugt war, traten ſtatt jener Machthaber auch für die bildende Kunſt die Römer ein, Anfangs nur bedacht, aus den eroberten Städten und Reichen, aus Syracus, Korinth, aus Aetolien, Macedonien, Aſien, Schätze der Plaſtik und Malerey nach Rom zu verpflanzen [53]), bald aber, da dem Bedürfniß das Vorhandene nicht genügte, bemüht, ſie zu vermehren; denn mit der Bildung der Griechen war auch die Neigung für ihre Kunſt auf die Römer übergegangen, und hatte, wenn gleich ſpäter als jene, die römiſchen Vorurtheile beſiegt [54]). Veranlaſſung hiezu gab, außer dem Luxus der Einzelnen in ihren Paläſten und Landſitzen, der Bau öffentlicher Werke, der Tempel, der Theater, ſeitdem Pompejus die Bahn gebrochen, der Curien, der Hallen, der Märkte, mit denen die Stadt geſchmückt wurde, und in denen man zu dem alten, aus den griechiſchen Staaten eingeführten, neues Bildwerk aufhäufte.

(117.)

53) Vergl. die reichhaltige Abh. von Jakobs über den Reichthum der Griechen an plaſtiſchen Kunſtwerken. München 1810.

54) Merkwürdig iſt in dieſer Hinſicht beſonders die Art, wie ſich Cicero in den Verrinen im Abſchnitte De signis gegen Kunde und Schätzung ſolcher Dinge verwahrt, die er, wie aus den Briefen an den Atticus erhellt, ſehr gut zu ſchätzen weiß; die Namen der größten Künſtler weiß er zu nennen, weil er ſie bey der gerichtlichen Unterſuchung zufällig gelernt hat; ſonſt wären ſie ihm, deutet er an, nach Gebühr unbekannt geblieben: unum Cupidinis marmoreum Praxitelis signum. Nimirum didici etiam, dum in istum inquiro, Artificum nomina. III. 2. — Haec praeclara nomina artificum, quae isti ad coelum ferunt, ib. c. 6., und gleich darauf die Verwunderung: Dicet aliquis: quid? tu ista permagno aestimas? Auch weiß er, es ſey ein albernes Ding, ſich auf dieſe Künſte zu verſtehen: Tametsi hoc nescio quid nugatorium sciebam esse ista intelligere, c. 14. — Von beſonderer Art war freylich ihre Kunſtkenntniß nicht. Sie folgten meiſt fremdem Urtheil, und wie ſich ſelbſt der Kunſträuber Verres dadurch hintergehen ließ, zeigt c. 14. die Geſchichte der zwey koſtbaren Becher mit erhobener Arbeit, die er für etwas Geringfügiges, luteum negotium, hält, weil die beſtochenen Schätzer ſie dafür ausgegeben hatten.

Der Zuwachs ſtieg noch dadurch, daß auch die Gewohnheit der Portraitſtatuen zu den Römern überging, und dieſe ſich wie in Rom, ſo in den Municipien auf eine jedes Maaß überſchreitende Weiſe vermehrten [55]). Nach dem Untergang der Freyheit fiel die Sorge, Rom auf ſolche Weiſe zu verherrlichen, hauptſächlich den Kaiſern anheim, und wie in andern Dingen, gab auch in dieſen Auguſtus ſeinen Nachfolgern das Beyſpiel. So viel wären der Bauwerke, die er, mit ihm die Glieder ſeines Hauſes, beſonders Agrippa, und auf ſeinen Antrieb die Großen und Reichen des Staates ausgeführt, und ſo groß der Glanz derſelben, daß Auguſtus ſterbend ſich rühmen durfte, er habe die Stadt aus Backſteinen überkommen und laſſe ſie in Marmor zurück. Unter den Werken aber, zu deren Ausſchmückung die bildende Kunſt unter ihm berufen ward, müſſen beſonders ſein Forum mit dem Tempel des Mars, das Theater des Marcellus, die Hallen und Tempel der Octavia und ſein Mauſoleum genannt werden; dann die kunſtreichen Denkmale des Aſinius Pollio, die Thermen, die Tempel des Agrippa, von denen das Pantheon noch jetzo als bleibendes Denkmal der Größe und des Geſchmacks jener Zeit aufrecht ſteht [56]). Wie jener bewunderns-

55) C. Marius Gratidianus, ein Verwandter des Cicero, macht als Prätor eine Verordnung über das Münzweſen bekannt (Plin. H. N. 33. Sect. 46. S. 64. und daſ. Harduin), welche dem Volke ſehr angenehm war. Obwohl er damit ſeinem Collegen nur zuvorgekommen war, fiel doch die Ehre auf ihn, und omnibus vicis statuae, ad eas thus et cerei, Cic. Off. 3. 20. Weihrauch und Wachskerzen wurden, wie es ſcheint, ſeinem Genius angezündet. Statuerant Romae etiam in omnibus vicis C. Mario Gratidiano tribus, ut diximus, easdemque subvertere Syllae introitu, Plin. H. N. 34. Sect. 12. Vergl. Seneca de Ira L. III. c. 18. Das Beyſpiel iſt, als der Republik angehörig, merkwürdig. Unter den Kaiſern häufen ſich beſonders ihre und ihrer Angehörigen Bilder, in den Municipien die der Magiſtrate, wie auch die Grabungen in Pompeji gezeigt haben.

56) Vergl. über dieſe Baudenkmale beſ. Hirt Geſchichte der Baukunſt. Fünfter Zeitraum. §. 1 — 35.

würdige Bau in seiner Ganzheit, so ragen die großen Werke der folgenden Kaiser, die Paläste, mit denen sie den Palatin, den Esquilin überzogen, die Theater und Amphitheater, die Triumphbogen, die Tempel, die Cirkus und Fora derselben, die unermeßlichen Thermen des Titus, des Diocletian, des Caracalla in kolossalen Trümmern aus dem Grabe des untergegangenen Roms in die Gegenwart hervor, um durch sich selbst und durch die zahlreichen Bildsäulen, die ganz und zertrümmert aus ihnen noch fortdaurend hervorgezogen werden, der Nachwelt zu verkündigen, welch eine Welt von Pracht und Größe die bildende Kunst hier durch ihre Schöpfungen zu verherrlichen berufen war. Noch Trajanus und Hadrianus wetteiferten mit den Vorgängern. Für des Trajanus Forum, dessen Mittelpunkt durch die noch aufrechtstehende Triumphsäule bezeichnet wird, wurde der Raum durch Abgrabung des Quirinal gewonnen, und unter Leitung des Apollodor mit dem Triumphbogen, der Basilica, dem Tempel und zwey Bibliotheken des Kaisers in der Art umgeben, daß die Gebäude wegen ihrer kolossalen Verhältnisse, Schönheit und Zusammenstimmung, wegen Pracht ihrer Vergoldungen und der Vortrefflichkeit der darin aufgestellten Werke der bildenden Kunst als der glänzendste Ort, als der Mittelpunkt des wundervollen Roms betrachtet wurde [57]).

In gleichem Geiste und zum Theil unter Leitung desselben großen Architekten führte Hadrianus seine Denkmale, den Tempel der Venus und Roma, sein Mausoleum, besonders jene Tiburtinische Villa auf, deren noch jetzo großen Theils aufrecht stehende Gebäude mehr die Trümmer einer Stadt als eines Landsitzes zu seyn scheinen, deren Boden durch die Ausbeute von Bildsäulen, großen Theils aus Hadrians Zeit, die Museen gefüllt hat, und noch große Schätze der Zukunft aufbewahrt [58]).

(117.)

[57]) Hirt a. a. O. §. 61—69.

[58]) Hirt a. a. O. §. 68—71.

Aus diesem Allem wird offenbar, daß für die bildende Kunst der Griechen von ihrer Entwicklung an bis auf diese Kaiser durch eine besondere Gunst der Umstände die Fülle der Gelegenheiten, die Größe, die Mannigfaltigkeit der Aufgaben und Arbeiten, die Ehre, die Belohnungen nie gefehlt haben, und dadurch die Bedingung gegeben war, unter der allein jener ihr langdaurender Flor möglich geworden ist.

Aber die äußere Begünstigung und die Gelegenheit zu großen Arbeiten, so wenig auch ohne sie die Kunst gedeihen und den Wechsel der Zeiten, den Untergang ihrer Heimath, die Verpflanzung unter andre Völker bestehen kann, sind doch für sich unvermögend, ihren Bestand zu gewährleisten. Sie kann im Ueberfluß altern und unter der größten Menge von neuen Werken in Manier und Geschmacklosigkeit versinken, zumal wenn, wie hier geschah, die ältere vollendete Bildung, die schöpferische Kraft des Geistes, aus der sie hervorgegangen, gebrochen, die alte Sitte und Gesinnung, in deren Schooße sie gepflegt worden, in Ueppigkeit und Lastern erstorben war. Welches also war die Ursache, die jenen Verfall der Kunst durch innere Gebrechen gehindert, die verborgene Kraft, welche sie fünf Jahrhunderte lang auf || dem rechten Wege und in den reinen Grundsätzen erhalten, ihr in dem fast allgemeinen Verderben unvergängliche Jugend und Schönheit verliehen hat?

Um die Lösung der Aufgabe, welche hier vorliegt, einzuleiten, wird es nöthig seyn, einen Blick auf die Werke der redenden Kunst während derselben Zeitläufe zu werfen, da zwischen beyden, den Werken der redenden und der bildenden Kunst, eine mehrfache Aehnlichkeit stattfindet, und die Schicksale der einen durch der andern ihre beleuchtet werden. Richtet man hierbey die Aufmerksamkeit auf das Beste, was in jedem Zeitalter sey es die Poesie, die Geschichtschreibung, oder die Philosophie hervorgebracht hat, so wird man die gewöhnlichen Vorstellungen von dem Verfall der griechischen Literatur in diesen späten Jahrhunderten um Vieles zu beschränken veranlaßt.

Aus dem altattiſchen Drama, dem tragiſchen ſowohl als dem politiſch-komiſchen hatte ſich während der macedoniſchen Zeit das neu-attiſche oder die neue Komödie hervorgebildet, und blühte bis zur Ankunft der Römer in Griechenland, das Eigenthümliche der Zeit in ſich aufnehmend und in geiſtreicher Darſtellung zu Kunſtwerken geſtaltend, die durch ihre faſt unglaubliche Menge, wie durch die Schönheit und Harmonie ihrer Form Bewunderung erwarben. Aus dem Drama und dem Epos zugleich entſprang zu derſelben Zeit die neue Gattung der Idyllia, welche durch Theocritus zu einer Schönheit und Vollendung gedieh, die ihre Werke den originalſten und friſcheſten des griechiſchen Genius zur Seite ſtellte. Zugleich gewann die Elegie durch die ausgezeichneten Dichter der alexandriniſchen Periode, durch Hermeſianax, Philetas, Callimachus einen neuen Glanz und lieferte die Muſter, an denen ſich die großen römiſchen Sänger dieſes Faches, beſonders Catullus und Propertius gebildet haben. Als auch ſie verſchwunden war, blühete, aus ihr hervorgegangen, noch viele Jahrhunderte lang das Epigramm, um reich und üppig, wie die Fülle der Natur und der menſchlichen Empfindung, die es in ſeinem weiten Gebiet umſchloß, die Anthologie mit anmuthigen und geiſtreichen Gebilden zu erfüllen und noch in den ſpätern Werken der byzantiniſchen Zeit einen Beweis von der Unzerſtörbarkeit des griechiſchen Geiſtes zu liefern.

Wie die Poeſie ſo trug während aller Jahrhunderte, von denen wir ſprechen, auch die Proſa Blüthen und Früchte, die des frühern Alterthums nicht unwürdig waren. An dem Anfange der macedoniſchen Zeit ſteht Demoſthenes in unerreichter Größe, nicht nur durch die Stärke ſeiner Beredſamkeit, ſondern auch durch die hohe Vollendung ſeines Vortrages, und mitten in derſelben die aus des Iſokrates Schule hervorgegangenen Männer, ausgezeichnet in Führung öffentlicher Geſchäfte, oder als Geſchichtſchreiber und philoſophiſche Schriftſteller. am Schluſſe, und ſchon mit den || Römern verbunden, der Freund des jüngern Scipio, Polybius,

durch die Ueberreste seiner pragmatisch-historischen Darstellungen noch jetzo der Lehrer des Staatsmannes wie des Geschichtschreibers, und, um der griechischen Schriftsteller aus dem Zeitalter der ersten Kaiser nicht zu gedenken, so hält Plutarchus, gleich ausgezeichnet als fruchtbarer Geschichtschreiber und philosophischer Schriftsteller unter Vespasian, und noch im höchsten Alter unter Hadrian den Ruhm griechischer Literatur und Bildung durch die Weisheit und Fülle seiner Darstellungen aufrecht, und liefert Arrianus aus Nicomedia neben ihm unter andern achtbaren historischen Schriften in der Anabasis oder dem asiatischen Kriegeszuge Alexanders des Großen ein Werk, welches auch wegen der Schönheit der Form mit seinem Muster, der Anabasis des Xenophon, kaum verglichen werden. Wie auch die Gattungen wechseln, der Geist, aus dem sie hervortrieben, bleibet frisch, und wo eine Form altert, ist durch ihn bald eine neue von ähnlicher Art hervorgetrieben worden.

Fragt man nach den Ursachen dieses der bildenden Kunst analogen, wenn auch nicht gleichen Bestandes der redenden, so sind sie in der Ehrfurcht vor den ältesten und größten Mustern jeder Gattung, in der Einsicht in den Grund ihrer Vorzüge und in dem Bestreben sie nachzuahmen unschwer zu erkennen.

Das Alterthum war beynahe ganz frey von der Sucht der Einzelnen, durch Versuche ganz neuer Arten und neuer Bahnen original und selbstständig zu scheinen, welches die Literatur der Neuern mit so vielen Werken der geistigen Unmündigkeit und Verkehrtheit noch fortdaurend anfüllt, und glaubte, daß, um zu eigner Trefflichkeit zu gelangen, man damit anfangen müsse, sie in reinen Mustern zu erkennen und mit Einsicht zu bewundern. So ist ihre ganze Literatur eine Nachahmung, welche von den ältesten Denkmalen der epischen Poesie beginnt und sich durch alle Zeiten fortsetzt, aber keineswegs weder die Kraft der Einzelnen hemmt, noch das eigne Verdienst ausschließt. Nur der erliegt einem großen Muster, welcher der eigenen Kraft ermangelnd mit ihm den Kampf beginnt; die kräftige Fülle des eigenen Geistes jedoch wird durch

dieſes Ringen geſtärkt und zur Freyheit, die überall keine Gabe, ſondern ein Sieg über die Schwierigkeiten iſt, und zur Sicherheit des eigenen Schaffens erhoben. Hierbey offenbart ſich zwar überall deutlich das alte Muſter und ſein Einfluß; das jüngſte Werk iſt in dem Geiſt der Alten gebildet, aber zugleich auch neu durch dasjenige, was an Anſichten und an Geſtaltung über das Muſter hinaus Eigenthümliches und vielleicht Beſſeres hinzugekommen iſt. Hierin liegt nach den Begriffen der Alten die Originalität und zugleich das Geheimniß, welches die beſten Werke derſelben alle wie aus Einem Geiſte und Keime gewachſen, und doch an Geſtalt und Farbe verſchieden erſcheinen läßt. Um dieſe Nachahmung, die keine Wiederholung iſt, zu nähren und zu lehren, ſie fruchtbar zu machen und ſowohl den Leichtſinn als das Knechtiſche davon abzuhalten, dienten ſeit || der alten Zeit des Thukydides die Schulen der Beredſamkeit. Die große Wichtigkeit der freyen Rede, welche bis auf die Kaiſer herab blieb, und die große Schwierigkeit ihrer Ausbildung, welcher, wenn ſie vollendet werden ſoll, eine vollendete Geiſtesbildung zum Grunde liegen muß, hatten jene Schulen geſtiftet, und mit Belohnungen, Würden und Ehren umringt. Die berühmten Lehrer derſelben verſchmähten nicht, in das Einzelne und Kleinſte der Rede, die Natur und Bedeutung wie des Sinnes ſo der Rhythmen bis in die einzelnen Worte herab einzugehen, um ihre Miſchung und Verbindung, die ihnen dadurch zukommende Kraft und Wirkung darzulegen und dadurch den Zögling gleichſam in die innere Werkſtatt der großen Meiſter des Vortrags einzuführen, ihm zu zeigen, durch welche Mittel er gewirkt, und aus welchen Gründen die Eigenſchaften ſeiner Rede fließen, die ihr den Ruhm der Schönheit und Vollendung erworben haben. Noch die ſpätern Schriften dieſer Männer, eines Dionyſius von Halicarnaſſus, eines Longinus geben von dieſer Ergründung und Darlegung aller Vorzüge der alten Muſter bis in das Einzelne hinein den deutlichſten Beweis. Dieſe Kunſt des Vortrages und die Art ſie zu erwerben ging mit der ganzen griechiſchen Bildung auf die Rö-

mer über, und trug dort dieſelben Früchte. Denn aus ihren Schulen gingen die großen Redner, Geſchichtſchreiber und Dichter der Römer, Cicero wie Cäſar, Horatius wie Virgilius hervor, und ihre Werke zeigen hinter dem Stempel des eigenen Geiſtes das Gepräge der Muſter, nach denen ihre Urheber gebildet wurden. Erſt als man anfing, dieſe ſichere Bahn zu verlaſſen, und das noch Ungeſtaltete des römiſchen Alterthums, den Ennius, den Cato, oder das Verdorbene der neueſten Zeit, den Seneca, den Caſſius Severus nachzuahmen, entartet die Rede, der Styl, und ſinket die Literatur. Noch einmal ruft Quintilianus die wahren Grundſätze der redenden Kunſt in ſeinem vortrefflichen Werke über die Bildung des Redners zurück [59]), und auf ſeiner Bahn erſcheint im Tacitus noch einmal der Geiſt römiſcher Größe in dem vollendeten Gepräge einer kunſtreichen und des Alterthums würdigen Darſtellung, um dann beym herandrängenden Schickſale des römiſchen Reiches unter den Trümmern alter Herrlichkeit zugleich mit der bildenden Kunſt von der obſiegenden Verwilderung begraben zu werden.

In dieſer vergleichenden Darſtellung haben wir auch in Bezug auf bildende Kunſt die Antwort auf die Frage nach dem Grund ihres

(118.)

[59]) Ueber Nachahmung ſind ſeine Anſichten durch das ganze Buch eingewebt, weil er überall darauf dringt, in jeder Gattung ſich des Beſſern zu bemächtigen; zuſammengedrängt erſcheinen ſie beſonders Instit. Orat. X. c. 2. Neque enim dubitari potest, quin artis pars magna contineatur imitatione. Nam ut invenire primum fuit atque praecipuum: sic ea quae bene inventa sunt, utile sequi. Atque omnis vitae ratio sic constat, ut quae probamus in aliis facere ipsi velimus. . . Sic musici (sequuntur) vocem docentium, pictores opera priorum. Omnis denique disciplinae initia ad propositum sibi praescriptum formari videmus. Et herele necesse est, aut similes aut dissimiles bonis simus. Similes raro natura praestat, frequenter imitatio. . . Imitatio per se ipsa non sufficit. . . . Quid enim futurum erat temporibus illis, quae sine exemplo fuerunt? . . Cur igitur nefas et reperiri aliquid a nobis, quod ante non fuerit? . . . quid erat futurum, si nemo plus effecisset eo, quem sequebatur? Non esset pictura, nisi quae lineas

ihres langen Bestandes vorbereitet. Noch strenger und entschiedener als die redende ist die ganze bildende Kunst der Alten eine Nachahmung überlieferter Formen, ruhend in der Ehrfurcht vor den alten und großen Mustern, und geschirmt von der Einsicht in ihre Vortrefflichkeit, || zugleich aber auch ein Bestreben, sie aus der Fülle der Natur zu veredeln und zu vervielfältigen oder eine Nachahmung der Natur[60]).

Jene Nachahmung des Ueberlieferten waltet ausschließend in der Periode des heiligen Styles, und erzeugt deßhalb, wie in Aegypten so in jenem langen Zeitraume Griechenlands Wiederholung derselben Gestalten ohne auffallende Aenderung des bestehenden Typus. Sie läßt sich noch jetzo nachweisen in der fast unveränderten Wiederholung mehrerer uralten Palladien, der beyden Bildsäulen der Penelope im Vatikan, vieler Reliefe, besonders desjenigen, welches vorstellt, wie Hercules dem Apollo den Dreyfuß zu rauben sucht, vor Allem aber in den Kampfscenen und Zu-

(118.)

lineas modo extremas umbrae, quam corpora in sole fecissent, circumscriberet. . . Nihil enim crescit sola imitatione. . . Exactissimo judicio circa hanc partem studiorum examinanda sunt omnia. Primum, quos imitemur. . . deinde in ipsis, quod elegerimus, quid sit, ad quod efficiendum nos comparemus. . . Longe perfectissimus Graecorum Demosthenes, aliquid tamen aliquo in loco melius alii. Plurima ille: sed non qui maxime imitandus etiam solus imitandus est. . . . cum totum exprimere quem elegeris pene sit homini inconcessum, plurima bona ponamus ante oculos, aliud ex alio haereat, et quo quidque loco conveniat, aptemus. — Wir haben diese Stellen hier um so mehr angeführt, weil sie nach Aenderung des Gehörigen ganz auf die bildende Kunst, in so fern sie Nachahmung ist, passen. Die großen bildenden Künstler, welche von ihrer Kunst geschrieben haben, konnten hierüber keine bessere oder nur andere Vorschriften geben, als dieser ausgezeichnete Lehrer der Beredsamkeit.

60) Vergl. über das Princip der Nachahmung in der alten Kunst S. Victor in Discours préliminaire zu Bouillon Musée des Antiques, S. 8, 9 ff., wo nur das ihr immer die Wage haltende Bestreben zu verbessern nicht gehörig hervorgehoben ist.

gen auf uralten Vasengemälden. Sie besteht noch vorherrschend in den ersten Zeiten der Kunstentwicklung, wo neben der Ehrfurcht vor dem Bestehenden jene Neigung das Alte zu veredeln und zu vervielfältigen allmählig Kraft gewann, und die Starrheit des überlieferten Gepräges durch sie gemildert ward. Ueberall entwickelt sich aus dem Alten allmählig das Neue dadurch, daß der spätere Meister bey seiner Wiederholung es der Natur und dem in ihm angedeuteten Ideale zu nähern sucht. In den frühern Werken dieser Periode, wie in den Bildsäulen von Aegina, sind diese beyden Arten der Nachahmung auf wundersame Weise vereinigt. In den Köpfen ist vorherrschende Wiederholung des für dieselben überlieferten Typus, in den Gliedern vorherrschend zwar ein Bestreben nach Wahrheit, aber wieder nicht unbedingt, was die Natur bot, sondern ein System der Auffassung und Behandlung, was die ältern Meister überliefert hatten und die spätern mit der Naturwahrheit zu vermählen bemüht waren. Selbst in den Erzeugnissen am Schlusse dieser Periode waltet sie noch, indem theils neben den nach neuem Typus gebildeten Werken viele nach dem alten mit geringer Veränderung wiederholt wurden, theils auch die neuern selbst noch auf den Anfang und die Grundlagen ihrer Gestaltung zurückweisen. So schimmert in den Pallasköpfen der Schule des Phidias noch das uralte Gepräge der Göttinn auf den attischen Tetradrachmen durch. Es sind dieselben Grundzüge, das in uralter Zeit zur Bezeichnung der Pallas angenommene Bild, aber gereinigt, veredelt, und das in Rohem unförmlich angedeutete Ideal mit Naturgemäßheit und Schönheit umgeben. Was von diesem, gilt mehr oder weniger von jedem andern Götterbilde, und selbst die aus Elphenbein und Gold zusammengesetzten und durch den Gebrauch der Farben eigenthümlich gestalteten Kolosse der vollendeten Kunst ließen die uralten bunt gekleideten und bemalten Idole wahrnehmen, welche nachahmend, erweiternd und veredelnd die Kunst durch die Bemühungen des Dipönus, Skyllis, Endöus herauf bis zu den Wunderwerken des Phidias und Polycletus gelangt war. ||

Nachdem nun endlich zur Zeit des Phidias gelungen war, durch weiſe Vermittelung des Alten und der Forderungen beſſerer Einſicht in die Natur und in die Beſtimmung der Kunſt, eine nach feſten Geſetzen auf Wahrheit des Gedankens und Wahrheit der Form gebaute Welt der Geſtalten zu gründen, gleichſam den ganzen Olympus auf die Erde zu verpflanzen und die menſchliche Bildung nach ihnen zu veredeln, behauptete jene Nachahmung in veränderter Geſtalt ihre Herrſchaft, welche ſie während der Zeit des ſymboliſchen Styles ausgeübt hatte. Der Kampf zwiſchen dem Ungenügenden der überlieferten Form und den Forderungen der Naturgemäßheit war geendigt, es war gelungen, die ideale Götterbildung als höhere veredelte Natur darzuſtellen: jeder Gott hätte das ſeiner Idee gemäße Gepräge ſeiner Gliedmaßen, ſeines Hauptes, die ſeinem Amt und ſeinen Eigenſchaften entſprechende Haltung und Handlung. Selbſt die Kennzeichen, die Art und Form der Kleidung war feſtgeſetzt, und wie Alles dieſes, ſo war die ihm zukommende Majeſtät oder Sanftmuth, die kriegeriſche Kraft oder jugendliche Anmuth bis auf den Ausdruck innern Lebens in den Zügen des Angeſichts ihm durch große Muſter beſtimmt und zugewogen. Was aber von den Göttern, galt auch von den Menſchen, und nach denſelben Grundſätzen wurde den Bildſäulen der Sieger zu Olympia oder auf dem Schlachtfelde, der Geſchichtſchreiber, der Dichter das ihnen gebührende Gepräge angewieſen. Da aber hierbey nichts zufällig und willkürlich geſchehen, ſondern Alles aus der Einſicht in das Weſen und in die Bedeutung, ſey es des Gottes oder des Menſchen, gefloſſen war, ſo ſchloß die neue Kunſtwelt zugleich die Nothwendigkeit der Nachahmung, als eine Grundbedingung ihres Weſens ein. Jeder neu hinzukommende Künſtler war von den früheſten Jahren an von dieſer Welt erhabener und anmuthiger Geſtalten umgeben, von ihrer Würde, Schönheit und Bedeutſamkeit gerührt, erregt und erhoben worden. Wie er heranwuchs und Theil nahm an der

weiſen Erziehung, die den Geiſt und Leib gleichmäßig umfaſſend und zu veredeln bemüht, keinen Freygebornen von ihrer Wohlthat ausſchloß, ward ihm die Einſicht in das Weſen, in die Bedeutſamkeit des Ganzen und des Einzelnen dieſer Geſtalten aufgeſchloſſen, und das allgemeine Gepräge des Alterthums, die feſte Geſtalt ſeiner Meynungen, ſeines Denkens und Fühlens, die allgemeine Geltung ward auch in ſeinem Geiſte deutlich ausgebildet. Was ſeiner Jugend noch undeutlich und verborgen geblieben war, das vollendete der Unterricht des verſtändigen Meiſters, dem er ſich übergab, und der Schule, deren Richtung feſt und entſchieden war. So begann alſo Jeder die neue Laufbahn mit der Nothwendigkeit in ſich und der Nothwendigkeit außer ſich, das aufzunehmen und wieder zu geben, was die weiſen Meiſter vor ihm Gutes und Schönes erfunden und geordnet hatten. Seinem eigenen Vermögen blieb übrig, zu ſpähen, was in dem Ueberlieferten noch veredelt, an Naturwahrheit und Schönheit geſteigert, was zu dem Vorhandenen in der Art der Ueberlieferung Neues gefügt werden konnte. So wiederholen ſich alſo auch jetzo die Werke der Frühern: in den Palladien nach Phidias, in den Herabildern nach Polycletus die Geſtalt, die Haltung, die Züge, welche dieſe großen Meiſter ihnen aufgedrückt haben, in jedem ſpätern Werke ein früheres Muſter, nur daß der jüngere Künſtler daran, wenn es ſein Vermögen erlaubte, zu veredeln, oder für die Darſtellung einer neuen Anſicht darin mit Maaß und Vorſicht zu ändern bedacht war.

Dieſer Geiſt der Nachahmung war alſo jenem verwandt, welcher in der Periode des ſymboliſch heiligen Styles waltete, weil beyden die Ehrfurcht vor der Ueberlieferung zum Grunde lag, doch von ihm in ſo fern verſchieden, als jener durch den Glauben und die Scheu vor dem Heiligen, dieſer durch die Einſicht und Achtung vor dem Vollkommenen genährt wurde.

Das Beyſpiel der alten Meiſter und ihrer unſterblichen Werke, den Kanon, welchen ſie durch dieſelben aufſtellten, noch

wirksamer zu machen, war zugleich durch schriftliche Belehrung zum Theil von den Häuptlingen der Schulen gesorgt. Bekannt ist, daß der große Polyeletus in einer Bildsäule, wie Manche glauben in der eines Jünglings mit der Lanze oder eines Doryphorus, das Vollkommenste der Verhältnisse darzustellen und seine Lehren in einer Schrift darüber darzulegen bemüht gewesen war, und Lysippus gestand, daß der Doryphorus des Polycletus sein Lehrer gewesen sey [61]). Eben so lehrten große Maler wie durch Werke so durch Schriften ihre Kunst. Parrhasius

[61]) Polycletus Sicyonius Ageladae discipulus Diadumenum fecit molliter juvenem. Idem et Doryphorum viriliter puerum. Fecit et quem Canona artifices vocant, lineamenta artis ex eo petentes, velut a lege quadam: solusque hominum artem ipse fecisse artis opere judicatur. Fecit et distringentem et nudum talo incessentem. Plin. H. N. 34. Sect. 19. §. 2. S. 111. Es werden also außer dem Kanon vier Werke des Polycletus aufgeführt, der Diadumenos, ein Jüngling von weichen Formen, der Doryphorus, ein Knabe von männlichen, der Apoxyomenus, der Würfelspieler. Es ist auffallend, daß von allen die Action angegeben, oder doch angedeutet wird, ausgenommen vom Kanon. Um diese bey dem wichtigen Bilde zu gewinnen, hat man vorgeschlagen, die Interpunktion zu ändern: Doryphorum viriliter puerum fecit et quem Canona artifices vocant, wo man zwey Doryphori bekömmt, || der eine, viriliter puer, der andere der Kanon; indeß ist die Verbindung ungeschickt, wenn Plinius zwey Doryphoren im Sinne hatte: Fecit et Doryphorum et quem Canona vocant, indem der Satz alsdann nicht disjunctiv seyn könnte. Es wäre demnach nur übrig, die ganze Reihe: Idem et Doryphorum viriliter puerum fecit et quem Canona artifices vocant, auf Einen Doryphorus zu beziehen, der zugleich Kanon genannt wurde. Mayer Gesch. d. K. II. S. 62. meint, daß sich die Worte ohne Mühe dahin auslegen lassen. Auf die Mühe kömmt es dabey nun wohl nicht an; aber et wäre dann ganz zwecklos, und müßte gestrichen werden, Idem et Doryphorum fecit [et] quem canona vocant, wozu sich keiner, zumal da die Stelle im Uebrigen offen und klar, und ihre Lesart vollkommen sicher ist, ohne Mühe entschließen wird. Dazu ist der Anfang des Satzes mit fecit et bey Plinius so häufig, daß er fast als Manier erscheint: Myron . . . fecit et canem daf. §. 3. Ferisse et ciradae monumentum . . . §. 3. fecit et Alexandrum magnum §. 6. fecit et puberem Apollinem §. 10. Fecit et concionantem §. 27. so in den andern Abschnitten von den Künstlern in Marmor. Man wird sich also bescheiden müssen, die

ordnete das Ganze, so daß man ihn den Gesetzgeber nannte, nach ihm Apelles, dessen Werk an seinen Schüler Perseus die ganze Theorie der Malerey umfaßt. Andere waren ihnen vorangegangen oder folgten, auch in verwandten Künsten, ihrem Beyspiele.

Wo aber das Ansehen der Vorgänger, die Macht des Beyspieles, die Weisheit der Lehren und die eigene Bildung des Jünglings nicht hingereicht hätten, ihn auf der rechten Bahn

(119.)

Action des Kanon nicht zu kennen, (1825) wenn gleich noch in den letzten Zeiten Sillig (Amalthea III. S. 297. u. C. A. v. Polycletus) sich bemüht hat, jene von Hirt (über den Kanon des Polyclet S. 22.) ausgegangene, von Meyer angenommene Erklärung zu schützen. Es sey ihm, sagt er, sehr angenehm versichern zu können, daß jene Muthmaßung durch die von ihm verglichenen Handschriften vollkommen bestätigt werde. Man wird demnach nichts weniger erwarten, als daß jene Handschriften ET auslassen und verbinden. Idem et Doryphorum fecit quem canona vocant, oder doch wenigstens daß sie eine erwünschte Metathesis bieten: Doryphorum fecit, quem et canona vocant. Keines von beyden! Was aber bestätigen sie denn? Die Interpunction lassen sie aus nach puerum, über die, wie bekannt, ein Jeder nach Belieben verfügt, und welche auszulassen der Verf. die Autorität seiner Handschriften gar nicht nöthig hatte. Aber Et? das läßt sich ausstreichen, was freylich keine Mühe macht, oder „am Ende noch rechtfertigen," was allerdings Mühe machen würde, die er aber nicht hat übernehmen wollen. Die „sinnreiche Annahme" des Herrn Hirt sieht also noch ihrer Rechtfertigung, und die Freude des Zustimmenden über sie noch ihrer Begründung entgegen, die wir gern übernehmen würden, um unsern Dank für seinen im Ganzen sehr schätzbaren, genauen und einem wahren archäologischen Bedürfnisse abhelfenden Catalogus artificum in der That zu beweisen, wenn man mit Hoffnung irgend eines Erfolges eine historisch-kritische Untersuchung anstellen könnte, die von Hirtischen Voraussetzungen ausgeht oder darauf sich gründen müßte. (1828.) Wenn aber Lysippus besonders nach dem Doryphorus sich gebildet hat, so konnte dieser seiner Neigung besonders zusagen, und brauchte deßhalb nicht der Kanon zu seyn. Uebrigens scheinen die von Plinius erwähnten Werke des Polycletus sämmtlich in Rom gewesen zu seyn, wohin sie um so leichter kommen konnten, weil offenbar kein einziges von ihnen ein Tempelbild war, also an seiner ursprünglichen Stelle durch keine Gewähr und Waffe gegen die an ihrem Werthe noch mehr entzündete Raubsucht der römischen Kunstliebhaber und Sammler mit Lictoren geschützt war.

und in den reinen Grundsätzen der Kunst zu erhalten, da hätte die allgemeine Bildung und das auf sie gegründete Urtheil der Zeitgenossen das Uebrige gethan. Wie auch Zeiten und Meynungen wechselten, so blieb doch die Einsicht in das Schöne, die sichere Würdigung aller Formen in denen es hervortrat, und die freye Huldigung mit der es begrüßt wurde, der, wenn auch oft geschwächte, doch nie verlorengegangene Besitz des ganzen griechischen Alterthums, und in diesem allgemeinen Urtheil die Macht, die den Künstler vor Irrthum zu || hüten und im Rechten zu bestärken, seine Fehler zu bestrafen, sein Verdienst zu beschirmen und zu tragen im Stande war.

Daß die in solchen Grundsätzen erzogene und durch solche Ansichten bewahrte Kunst, die zugleich als Nachahmung und Veredelung ihrer selbst erscheint, in sich übereinstimmend, fest und gleichmäßig seyn mußte, lag in ihrer innersten Natur, und so erscheint sie auch in ihren uns übrig gebliebenen Werken. Alles, was aus ihrem Reichthum sich erhalten hat, ist, ungeachtet seiner großen Mannigfaltigkeit und verschiedenen Würdigkeit, gleich den Werken der Natur, wie nach unveränderlichen Gesetzen als ein aus Einem Gedanken entsprungenes, in sich abgeschlossenes Ganze der Schönheit und Erhabenheit gedacht und dargestellt. Zugleich aber löset sich dadurch das Räthsel von dem langen unerschütterlichen Bestande der Plastik, und ihre durch fünf Jahrhunderte fortdauernde Blüthe wird als eine nothwendige Folge jenes in sich klaren, sich gleichen, und in neuen Werken nur immer sich selbst wiedergebärenden und verjüngenden Geistes dieser Kunst leicht erkannt werden. Eine Zeit des Perikles und des Phidias, wie das menschliche Geschlecht sie nur Einmal gesehen, mit ihrer Weisheit, Begeisterung, Art, Richtung und Erhabenheit war nöthig, um wie anderes Gebild des menschlichen Geistes, so die Kunst zu jener Höhe idealer Bildung und Vollendung zu schwingen, der gesicherte Besitz der damals gewonnenen Einsicht und Uebung reichte hin, sie auf derselben zu erhalten.

Indeß so groß und stark die Kräfte waren, welche die bildende Kunst beschirmten, so war doch unmöglich das ganze Gebiet derselben und jeden Einzelnen, der es anbaute, zu bewahren oder alle zu gleichmäßiger Höhe zu erheben. Selbst in den Zeiten der höchsten Blüthe wird neben dem Vortrefflichen das Mittelmäßige hervorgebracht; aber so durchdrungen von sich selber und seiner so mächtig war das Alterthum, daß auch das Untergeordnete noch unter dem Einfluß des Geistes, der überall waltet, und dadurch bedeutsam erscheint. In den römischen Zeiten ergreift die Entartung immer mehrere Theile des Gebietes der Kunst und tritt bestimmter hervor; und wiewohl der Ueberzahl von Werken, die rücksichtlich ihrer Ausführung als geringfügig und schlecht erscheinen, noch gute, den frühern Werken entnommene Ideen zum Grunde liegen, so ist doch nicht zu verkennen, daß die Strahlen der Sonne, die gleichzeitig über dem Mittelpunkt die edelsten Werke beleuchtet, an diesem abgelegenen Gebiete untergeordneter Kunst nur noch mit schwachem Lichte schimmern. Nicht ein allgemeines Bestehen der bildenden Kunst unter Hadrian wie unter Phidias sollte dargethan werden, sondern nur ein die Entartung ausschließendes, gleichmäßiges Bestehen derselben in den besten Werken, die jedes Zeitalter hervorgebracht.

Aber indem wir ein solches Bestehen aus Nachrichten und Denkmälern des Alterthums nachzuweisen und aus den Schicksalen wie aus dem Geist der alten Kunst zu erklären gesucht haben, wurde zugleich darauf hingedeutet, daß die spätere Kunst nicht eine gleichmäßige Wiederholung der alten sey, wodurch jeder Unterschied der Zeiten und Schulen aufgehoben würde. Eine solche Gleichmäßigkeit wäre || Knechtschaft und unverträglich mit jedem Walten des eigenen Genius: nicht als Wiederholung, sondern als jene zweyfache Nachahmung des Ueberlieferten und der Natur muß die bildende Kunst der Griechen betrachtet werden, welche den Künstler zwar nöthiget im Geiste des Rechten zu bilden, und seine Thätigkeit nur als eine Fortsetzung der Thätigkeit früherer Meister erschei-

nen läßt, ihn aber nicht hindert, gleich ihnen das Seinige zur Gestaltung und Erweiterung des großen, reichen Inbegriffs vorhandener Mittel und Geschicklichkeiten beyzutragen. Eine solche Nachahmung schließt den Wechsel nicht aus, und obwohl auf gleicher Höhe werden wenigstens zum großen Theil ihre besten Werke doch nach Zeit und Schulen getrennt aus einander treten und verschieden seyn.

So fern nun dieser Unterschied zwischen ihnen ein äußerer, ein antiquarischer ist, und auf Kleidung, Geräthe, Gebräuche, Völker und Vorgänge sich bezieht, gehört er nicht zu dieser Untersuchung, wohl aber der innere, welcher theils in der Handlung, dann im Style und endlich in dem Ausdrucke zu finden ist. In dieser dreyfachen Hinsicht unterscheiden sich die spätern Werke häufig von den frühern, und es wird darauf ankommen, hier, zum Abschluß unserer Untersuchungen, wenigstens das Wesentliche kurz anzudeuten.

Die Götterstatuen sind in einer um so mehr ruhigen Handlung dargestellt, je älter sie sind. Die uralten Palladien aus Aegina, in der Villa Albani, in Dresden, stehen bewegungslos und steif in alterthümlicher Starrheit. In der Pallas von Velletri, die wohl aus Phidias Zeit stammt, ist diese Steifheit gebrochen, der rechte Arm erhoben, das Haupt sanft geneigt, als hörte die Göttinn auf die Bitten eines Verehrers, für dessen Spendung sie die Schale vorstreckt. Aus der spätern Zeit sind mehrere Bildsäulen derselben in rasch schreitender Bewegung, und fast im Laufe. Die alterthümliche und schöne Bildsäule der Diana mit einer Krone von Hirschen und allen Zeichen der Jägerinn ausgeschmückt steht in gleichförmiger Geradheit, Diana als Jägerinn in spätern Bildern ist fast ohne Ausnahme in rascher Bewegung, und diese Bewegung ist zur Hast gesteigert in der Diana von Versailles, welche sich auch dadurch der spätern Zeit des Apollo von Belvedere nähert, dem französischen Archäologen sie auch wegen ihres Styles als ein Werk

derſelben Schule zur Seite geſtellt haben. Deßgleichen ſind die Bildſäulen des Apollo je älter deſto ruhiger in der Handlung. Der alterthümliche des Capitols iſt einförmig und beynahe gleichmäßig auf beyden Füßen ſtehend; die vom alten Typus freyen Bilder deſſelben Gottes ſind durch Stellung und Bewegung mannigfach; aber im Schwung eines raſchen Ganges, die erhabene Geſtalt dadurch voll entwickelnd und ausbreitend, hat ihn erſt der ſpäte Künſtler der Bildſäule von Belvedere dargeſtellt. Eben ſo iſt der Apollo Muſagetes, ehemals im Palaſte Barberini, über Phidias hinausrei||chend, in ruhiger Haltung; derſelbe Muſenführer aus der Villa des Caſſius im bewegten Gange des begeiſterten Sängers, und um die Beyſpiele nicht zweiter zu häufen, ſo ſind die beyden Muſen von Venedig [62]), dem Apollo Barberini an Alter noch vorangehend, in gleichmäßiger gerader Stellung und ſogar die Füße an einander feſt anſchließend, während die Muſen, welche mit dem Muſagetes in der Villa des Caſſius gefunden wurden, ſich in den mannigfaltigſten Stellungen und Handlungen zeigen. Bewegtere Stellungen hatte zwar auch das höhere Alterthum, aber meiſt auf Gemälden, Reliefen und bey Bildſäulen untergeordneter Bedeutung, z. B. im Diskobol des Myron, welcher zum Wurf gebogen war, und in den zu Kampfſcenen gehörigen Statuen; die Götterbilder aber gingen aus der Ruhe und Feyerlichkeit, in welcher ſie noch Phidias und ſeine Schule gelaſſen, erſt im Verlauf der Jahrhunderte nach ihm allmählig in die größere und freyere Belebtheit der Stellungen und Handlungen über, welche das frühere Alterthum ihrer Würde nicht gemäß geachtet, aber die ſpätere Kunſt in den Kreis ihrer Darſtellungen aufgenommen hat.

Ein ähnlicher Wechſel zeigt ſich in der Art der Ausfüh-

62) Die eine iſt ſchon lange bekannt, und von Zanetti statue di Venez. T. II. n. 25. als Ceres ſchlecht herausgegeben, die andere erſt in den neueſten Zeiten gleichſam neu entdeckt worden. Ich werde an einem andern Orte von dieſen merkwürdigen Bildern Beſchreibungen und Abbildungen liefern.

rung, oder im Styl.[63]) — Das Wesentliche des antiken oder klassischen Styles in der bildenden Kunst beruht in der Behandlung der großen Flächen oder Plane der menschlichen Gestalt, und in dem Verhältniß der kleinen Plane zu den größern, rücksichtlich ihrer Ausbildung. Die großen Plane, welche von den Hauptgliedern der Gestalt gebildet, und durch die gebogenen Linien an den Stellen ihrer Zusammenfügungen umzogen und von einander geschieden werden, diese Hauptflächen vor Allem zu beachten, ihnen die möglichste Ausdehnung und Ausbildung zu geben, und sie durch jene Scheidungslinien bestimmt und deutlich zu trennen, erscheint überall als die erste Sorge jener alten Meister. Aber die großen Plane sind nicht einfache Flächen, sondern sind aus einer Menge kleinerer zusammengesetzt, welche durch den Eindruck der einzelnen Gelenke, Knochen und Muskeln auf die Oberfläche der über sie verbreiteten Haut gebildet werden und in leichten Biegungen und Schwingungen sich aus einander erzeugen und in einander übergehen. Die Behandlung dieser untergeordneten Flächen und ihr Verhältniß zu den Hauptplanen bildet den Unterschied der plastischen Kunst sowohl bey den Völkern im Allgemeinen, als auch bey den Griechen in den verschiedenen Zeiten und Schulen. Auch die ägyptischen Künstler beachteten, den griechischen gleich, die Hauptflächen und gaben ihnen die möglichste Entwicklung; ihre bessern Werke sind dadurch einfach, leicht verständlich und groß; aber sie versäumten, dieselben zu erweichen, indem sie den Nebenflächen die

63) Die Ansichten hierüber sind in der Schrift v. Emérle David Recherches sur l'art statuaire, considérée chez les anciens et chez les modernes, weiter ausgeführt, welche Untersuchungen das Beste enthalten, was über den Styl der griechischen Sculptur geschrieben worden ist. Der Bildhauer Giraud hatte dem Verfasser die Grundansichten geliefert, und da die Schrift gekrönt ward, nahm er das Seinige, und mit ihm wenigstens den halben Preis in Anspruch. Dieses gab zu einem bittern Streit Veranlassung, der theils in Flugschriften, theils im Publicisten im Jahre 15. (1805.) ohne Erfolg geführt wurde. Ihn eröffnete die Lettre de M. Giraud à M. Emérie David und dessen Antwort Réponse au libelle intitulé Lettre etc.

gehörige Sorgfalt und Ausbildung versagten, und unterließen also die Bilder durch Ausrundung und Erweichung der Nebenplane der Natur nahe zu bringen. Sie sind deßwegen, auch abgesehen von ihrer || Stellung und Handlung, hart und steif geblieben. Im vollen Gegensatz mit ihnen hat die moderne Plastik, hauptsächlich von Bernini bis zur Wiederbelebung des klassischen Styles, die Hauptflächen zu beachten, zu entwickeln und hervorzubilden ganz versäumt. Sie ging sogleich an das Untergeordnete, gab jedem Theile desselben die möglichste Entwicklung und Ausbildung, und vergrub dadurch die großen Plane, gleichsam die Grundlage der Gestalt in eine Masse des Einzelnen und Kleinen. Solche Werke, wie die besten des Bernini und der älteren französischen Schule haben oft eine große Naturwahrheit und Wärme der Behandlung; aber sie sind zugleich verworren, überladen und klein. In der Mitte von beyden Aeußersten bewegt sich der klassische Styl der griechischen Plastik. Alle Meister derselben, auch die untergeordneten, haben durch jene Scheidung, Entwickelung und Hervorbildung der Hauptflächen ihren Werken eine gemeinsame, selbst in den geringern sichtbare Grundlage gegeben: sie bildet das allgemein sichere Kennzeichen der Antike. Nach Herstellung derselben gingen sie an die untergeordneten Flächen, bemüht durch sorgfältige Behandlung, durch die leichten Schwingungen derselben der Gestalt Mannigfaltigkeit, Wahrheit, Harmonie und Wärme zu verleihen, aber auch besorgt, durch zu große Hervorbildung derselben die Hauptflächen nicht zu beeinträchtigen und in dem Einzelnen zu begraben. Mit weiser Sparsamkeit wogen sie einem Jeden den Grad der Entwickelung und Ausbildung zu, welcher mit der Grundlage des Werkes verträglich ist, und erlangten dadurch, daß ihre Werke zugleich einfach und groß, ideal und naturgemäß erscheinen. Das Auge des Betrachters übersieht sie leicht und findet ohne Mühe die großen Plane, den Zusammenhang, die Bedeutung derselben. Es verfolget dann mit gleichem Wohlgefallen die Anordnung des Einzelnen, das kluge Maaß und die unvergleichliche Kunst, mit welcher

in oft leiser Andeutung die kleinen Flächen in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit sich entwickeln und bedingen, und den Hauch des Lebens, der über diese weise Harmonie des Einzelnen und Ganzen hingegossen ist. Die Werke der bildenden Kunst treten auch dadurch auf gleiche Linie mit den Werken der redenden, und es ist leicht nachzuweisen, wie auch diese, z. B. eine Tragödie des Sophokles, eine Rede des Demosthenes denselben Geist offenbaret: Deutlichkeit, möglichste Hervorbildung und Entwickelung der Haupttheile, seyen es Charaktere, oder Lagen der Personen und Verhältnisse, und Maaß in Behandlung des Untergeordneten, der jene Hauptplane bedingenden und ergänzenden Gedanken, Erwägungen und Bilder: Klarheit bey Tiefe, Sparsamkeit bey innerem Reichthum, und darüber die Harmonie der vollendeten Form, als der Schleyer der Huldgöttinnen ausgebreitet. ||

Wie aber das weise Maaß in Behandlung des Einzelnen zur Schonung der Hauptflächen als das allgemeine Kennzeichen des klassischen Styles in der bildenden Kunst erscheint, so bilden die Verschiedenheiten dieser Behandlung unter den griechischen Künstlern selbst die einzelnen Arten und Gestaltungen dieses Styles, und die Werke der verschiedenen Jahrhunderte zeigen hierin eine Entwicklung und einen Fortgang eben so bestimmt, wie in dem, was wir von der Handlung der Kunstwerke nachgewiesen haben.

Schon die Bildsäulen von Aegina, der Zeit des Phidias vorangehend, zeigen, ungeachtet der großen Naturwahrheit, doch ein bestimmtes, lange befolgtes und erprobtes System der Naturauffassung, der Muskulatur und der Ausrundung des Einzelnen, in dessen Besitz der Künstler auch ohne Modell, sich selbst überlassen, seine Werke der Satzung getreu auch in kühnen augenblicklichen Stellungen auszuführen geschickt war. Die Gestalten sind schlank im Ganzen, gedrungen, selbst hart im Einzelnen, und mehr nach einer lebendigen Anschauung des Ganzen gebildet, als nach einer

in das Besondere dringenden Kunde des Einzelnen und Kleinsten. Die ihnen zunächst stehenden Werke der Schule des Phidias vom Parthenon haben bey Großartigkeit und Klarheit der Hauptplane noch wärmeres Leben, größere Unmittelbarkeit der Naturauffassung, und wieder dieselbe Schlichtheit in Behandlung des Einzelnen und Kleinen, so daß kaum ein anderes Werk in gleicher Stärke wahr und ideal zugleich genannt werden kann. Dasselbe gilt von der Venus von Melos, die ihnen in der Großartigkeit der Form und in der einfachen Wahrheit ihrer Behandlung am nächsten kommt. Jene erhabene Großheit zur mildern Schönheit herabstimmend und diese Wahrheit zur Wärme und bis zur Unmittelbarkeit des Lebens selbst steigernd stehet in gereinigter und idealer Form Leben athmend und beseelt vor allen andern unter den Niobiden der Jalysus, die siegreiche Zierde der Glyptothek, das Bewundernswürdigste, die Krone aller Marmorbilder, welche das Alterthum uns überliefert hat. Eine mehr offen dargelegte, durch tieferes selbst anatomisches Studium gewonnene Kunde des ganzen Innern menschlicher Gestalt zeigt der Kämpfer des Agesias, genannt der borgheſiſche Fechter, und der in mehrern Wiederholungen vorhandene sogenannte Jason, und diese Kunde, das gelehrte Studium bis in das Einzelne und Kleinste mit offenbarer Vorliebe für die gesuchteste Ausbildung geltend gemacht, Laokoon, der borgheſiſche Centaur, und wieder mit der Großheit des ältern Styls vermählt, der Torso des Hercules, diese drey Werke auch dadurch an das Ende der bildenden Kunst und ihres hohen Flores herabtretend. Es sind also auch im Style der Plastik Mannigfaltigkeit der Entwicklung und im Verlaufe der Jahrhunderte neue Weisen der Behandlung sichtbar, ein Fortgang nach bestimm || tem Ziel, nicht um das Höhere zu erreichen, wohl aber um das Mannigfaltige zu erzielen, und die größere Kunde, die reichere Erfahrung der Jahrhunderte gegen die frische Originalität der ältern Meister in die Wagschale zu legen.

Noch bleibet übrig, neben der Behandlung und dem Styl einen ähnlichen Fortgang im Ausdruck nachzuweisen, unter dem man am füglichsten dasjenige begreift, was sich von der innern Bewegung des Gemüths in den Mienen äußerlich darstellt.

Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen auf dem Gesicht ist der ältern griechischen Kunst vor Phidias beynahe unbekannt. Die uns übriggebliebenen Denkmale der ersten und zweyten Epoche zeigen sämmtlich Ruhe und Gleichgültigkeit, oder dem Lächelnahe Heiterkeit der Physiognomie, welche z. B. in den Bildsäulen von Aegina gleich ist auf den Bildern der Männer und der Frauen, der Sieger und der Besiegten, der Sterbenden und der noch im Zorn des Kampfes Begriffenen. Derselbe Typus, den das Alterthum für das Antlitz und seinen Ausdruck eingesetzt hatte, ist bis in die Zeiten herab wiederholt, wo der griechische Genius männlich und sein eigener Lehrer geworden, die Fesseln des Ansehens brach und die Wiederholung des Ueberlieferten mit der Nachahmung des Wahren und Naturgemäßen zu vermählen wußte. Doch auch in diesem Zeitalter der durch Myron, Agelades, Onatas und Phidias umgestalteten Kunst ist der Ausdruck des Gemüthes in den edlern Physiognomien weniger bemerkbar, nicht sowohl wegen Unvermögen der Künstler, als wegen der Nähe der alten Satzung, von welcher man nur allmählig abließ, und wegen der Grundsätze, von denen man ausging. Der Kampf der Centauren und Lapithen in den Metopen des Parthenon aus der Schule des Phidias, zeigt den Schmerz, die Wuth und die Verzweiflung mit großer Kraft in den Häuptern der Centauren ausgedrückt; dagegen tragen die Lapithen alle auf ihrem Antlitz den Ausdruck der Mäßigung und der Ruhe. Um in den Heroen die Ueberlegenheit des Gemüthes darzustellen, achteten jene verständigen Meister für nöthig, dem Antlitz derselben eine ruhige Heiterkeit zu geben, auch unter den Schrecken des Todes. Deßhalb zeigt ein jeder von ihnen in dem hartnäckigsten und furchtbarsten Kampfe

das Bild des aus dem stürmischen Meere hervorsteigenden Neptunus beym Dichter:

Heftig beweget erhob er sein ruhiges Haupt aus den Wogen [65]).

Dasselbe sieht man in dem Fries von Phigalia aus derselben Zeit, in welchem auch die Heldenfrauen, von jenen Ungeheuern ergriffen und fortgetragen, in gleicher Weise die größte Mäßigung der Gemüthsbewegungen zeigen, würdig der Gefährtinnen von Helden, die vom Schrecken nicht gebeugt, und nur der Scheu vor dem Ungebührlichen zugänglich sind. ||

Weiter herab belebet sich in allen Bildsäulen, welche zu der Gruppe der Niobe wirklich gehören, aus dem Zeitalter des Praxiteles, zwar das Antlitz merkbarer, aber noch immer ist der Ausdruck des Schmerzens und des Leidens von Fassung und Besonnenheit gemäßigt, zumal in dem bewundernswürdigen Haupte der Mutter, dessen große Züge sich nur zu entfalten und zu beleben scheinen, um ein erhabenes, auch in der größten Schreckniß seiner mächtiges Gemüth zu offenbaren [66]). Ausnahmen bilden nur die jüngern

[65]) Graviter commotus et alte prospiciens summis placidum caput extulit undis. Virg. Aen. I. 128. Alte und neue Erklärer haben sich bemüht, den Widerspruch zwischen gra|| viter commotus und placidum caput zu erklären, der nicht vorhanden ist. Der Dichter, genährt in den classischen Vorstellungen, weiß, daß die innere Bewegung des Gemüthes die Ruhe des göttlichen Antlitzes nicht entstellen darf.

[66]) Man hat seit Erscheinung der kleinen Schrift: Le statue della favola di Niobe situata nella prima loro disposizione da C. R. Cockerell, Firenze 1818, welche am Schlusse folgende Zueignung hat: All' amico, il. Cav. Bartoldy, chi ha suggerito la prima idea di questo soggetto, sich fast daran gewöhnt, nach der Ansicht, die hier dem Hrn. Bartoldy zugeschrieben wird, die Niobiden als eine für ein Giebelfeld bestimmte Gruppe, und die auch in einem solchen aufgestellt gewesen, zu betrachten. Römische Archäologen haben schon gesucht, den Giebel aufzufinden, den sie geschmückt. Der am Tempel des Apollo Sosianus ist es gewesen, denn Plinius H. N. 36. Sect. 4. §. 3. sagt ja: Par haesitatio est in templo Apollinis Sosiani, Nioben cum liberis morientem Scopas an Praxiteles fecerit, und in heißt drin und dran, wie man es eben braucht. Wahr ist an dieser vielbesprochenen Meynung das Princip

jüngern Kinder der Gruppe, welche der geistigen und der körperlichen Reife noch ermangelnd den lebendigsten Ausdruck des Schreckens und der Angst in den Mienen offenbaren.

(120. 121.)

Princip der Aufstellung, daß nämlich die Mutter mit der jüngsten Tochter in ihrem Schoße, ebenso wie Zeus mit Eos und Thetis im oben beschriebenen Werke des Lycius als Hauptgruppe in der Mitte, die zugehörigen Gestalten aber nach Verhältniß ihrer Größe und Handlung ihr in gleichmäßiger Vertheilung zu beyden Seiten zu stellen sind. Ob sie aber in einer geraden Linie oder wie die Gruppe des Lycius zu Olympia im Halbkreis aufgestellt gewesen, läßt sich schwer und nur nach sorgfältiger Vergleichung und Zusammenordnung der sämmtlichen Statuen ausmitteln. Ehe man aber überhaupt an diese Untersuchungen gehen kann, müßte zuvor ausgemacht seyn, was zur Gruppe gehört, was nicht. Mehrere Statuen außer den schon ausgeschiedenen stehen zu Florenz mit Unrecht noch unter den Niobiden, andere fehlen. Hier vorläufig folgende Andeutungen:

Von den Statuen, welche Zannoni in der neuen Beschreibung des Florentiner Museum, die auch einzeln unter dem Namen: Le statue della favola di Niobe, Pisa 1821. zu haben ist, als zu ihr gehörig aufgezählt, ist ihr fremd Nr. 3., die ihr Gewand hinten über das Haupt emporhebende, ruhig zur Erde blickende, weibliche Gestalt, der man in der Gruppirung den am Boden ausgestreckten Niobiden vor die Füße gelegt hat, um ihr ein Geschäft zu geben, nämlich ihn anzusehen, ohne zu erwägen, daß so auch die symmetrische Anordnung, die Grundbedingung einer solchen Gruppe, ganz unmöglich wird; Nr. 5. die zum Himmel sehende, nach der Kleidung und Stellung des gehobenen linken Fußes eine Melpomene; Nr. 7. die auf die Kniee mit zurückgewandtem Haupte sinkende. Es ist eine Psyche und öfter vorhanden, auf dem Kapitol sogar mit den Flügeln; Nr. 8. eine mit zum Haupte erhobenem Arme, welche das obere Kleid mit der linken Hand anfaßt, ursprünglich eine Nymphe mit dem Wasserkruge auf der Schulter, und auch öfter vorhanden.

Welche Vorstellungen mögen sich diejenigen von der Gruppirung eines Skopas und Praxiteles gemacht haben, die alle diese disparaten Gestalten mit einem dem Vorgange in Stellung und Gebärden ganz fremden Ausdrucke in Ein Ganzes vereinigen konnten; || und doch stehen sie zu Florenz vorläufig in Gyps in der Akademie alle zwischen den ächten eingereiht, sammt dem Barbaren Nr. 16., wenn ich nicht irre, der zu dem Pferde gehört, das im Sprunge begriffen ist, und mit der Gruppe so wenig zu schaffen hat, als er. Uebrigens mag die Gruppe schon in früher Zeit durch Zerstreuung einzelner Bildsäulen geschwächt, und dann durch die nicht zu ihr gehörigen, mit denen sie gefunden wurde, ergänzt worden seyn. — Werden diese nun ausgeschieden, so bleiben übrig:

Daſſelbe gilt von dem einfachen Ausdruck der Heiterkeit und Freude. Im Tanze der drey Huldgöttinnen im Muſeum Chiaramonti, einem Werke der erſten Zeit vollendeter Plaſtik, offenbart ſich auch beym Schwunge der Bewegungen die Ruhe eines erhabenen Gemüthes und zeigen ſich die Charitinnen als die ehrwürdigen

(121.)

Nr. 1. Die Gruppe der Niobe mit der jüngſten Tochter; Nr. 2. der am Boden liegende Sohn, in vielen Exemplaren in und außer Italien erhalten, der ſein Urbild in den Metopen des Parthenon hat; Nr. 4. der auf das rechte Knie geworfene, welcher zugleich gegen die Aufſtellung im Giebel einen materiellen Beweis liefert; denn der linke Fuß, mit dem er kniet, ſtreckt ſich gerade hinten aus, ſo daß er keine Wand, wie es im Giebel ſeyn müßte, unmittelbar hinter ſich haben konnte, zwar nicht im Florentiner Exemplar; da iſt der Fuß abgebrochen, und der Bruch hinten abgemeißelt worden, was um ſo leichter geſchehen konnte, weil dort der Mantel die Verſtümmelung verdeckt, wohl aber in einem andern Exemplare, das im kapitoliniſchen Muſeum ſich findet. Ferner Nr. 6. der davon eilende ältere mit der um den linken Arm geſchlungenen Chlamys. Nr. 10. die vom Pfeil getroffene Tochter, mit dem linken Arm im Nacken. Nr. 11. der jüngſte Knabe, davon eilend, welcher ſich im Vatikan wiederholt. Nr. 12. der dem davon eilenden älteren Nr. 6. entſprechende in ähnlicher Stellung. Nr. 16. die fliehende Tochter. Nr. 14. der ſogenannte Narciſſus, auf beyde Kniee geworfen, den Thorwaldſen wieder in ſeine Rechte eingeſetzt hat, weil er bemerkte, daß er mit der linken Hand auf dem Rücken eine Wunde deckt.

Daß aber außer der Mutter mit der jüngſten Tochter noch andere Gruppen vorhanden waren, iſt durch den noch nicht aufgeführten Sohn Nr. 9. offenbar, welcher mit dem rechten Arm die Chlamys wie in einem Bogen über das Haupt ſchlingt, und auf deſſen linken Schenkel ein zweytes ihm nicht gehöriges Gewand liegt. Dieſe Figur kehrt im Vatikan wieder, wo über dem Schenkel noch ein Bruchſtück von der Schweſter übrig iſt, welche, ſchon getroffen, darüber hinſank und von ſeinem aufgeſchwungenen Gewand beſchützt werden ſoll. Sie ſteht in der Galleria delle statue und iſt in der Beſchreibung des Museo P. Clem. v. Visconti, der ſo vieles Mittelgut aufgenommen hat, übergangen worden, und wird hier zum erſten Male bekannt gemacht. S. die Lithograph. Zeichnung Nr. 2. Dieſer Gruppe hat alſo gewiß eine zweyte entſprochen. Dem ſogenannten Narciſſus könnte der Jalyſus in der Glyptothek parallel geweſen ſeyn. Nimmt man außerdem noch dem jüngſten Knaben, ſo wie dem liegenden eine Statue entſprechend, ſo hat man einen Inbegriff von Bildern, die ſich zu etwas Verſtändigem ordnen laſſen, Gruppen und Einzelne, Brüder und Schweſtern, verbunden und getrennt, ein großes Ganzes, von dem nur noch ein Theil ſich erhalten hat. Folgendes ungefähr wird die Aufſtellung geweſen ſeyn:

Göttinnen, wie sie Pindarus nennt. Eben so überlassen die Jünglinge im Fries des Parthenon, obwohl bewegt von der regen Freude des Festes und dem raschen Gang der Rosse, sich nicht einer hervorbrechenden Lust, sondern zeigen auch in der Freude das Bild der Scheu und der Bescheidenheit. Auch bey der Venus von Melos, obwohl sie ihre eigene göttliche Schönheit zu feyern scheint, liegt über den großen Zügen des Angesichts doch eine ihrer selbst so mächtige und in sich klare Ruhe des Gemüths, daß sie manchem durch das Uebermaß des Ausdruckes Verwöhnten als Gleichgültigkeit erschienen ist.

Wie in diesen Werken die Heiterkeit und Freude, so ist in andern derselben Zeit der Ausdruck der Betrübniß gemildert. In dem unvergleichlichen Relief[67]), welches die Trennung des Orpheus von

(121. 122.)

1. Die Mutter mit der jüngsten Tochter als Hauptstück in der Mitte.
2. Die zwey fliehenden Töchter, die am füglichsten der Mutter unmittelbar zur Seite gestellt werden. ||
3. Die zwey fliehenden ältern Söhne.
4. Zwey Gruppen, in denen eine getroffene Gestalt von der andern gehalten wird.
5. Zwey Söhne auf ein Knie gesunken, halb aufrecht.
6. Der jüngste Sohn fliehend und eine ihm entsprechende Gestalt.
7. Zwey auf beyde Kniee gesunkene.
8. Zwey am Boden liegende.

Dieses gäbe 18. Bildsäulen, und nimmt man an, daß die zweyte der vatikanischen entsprechende Nebengruppe aus zwey Töchtern bestand, ebenso daß dem fliehenden jüngsten und dem liegenden Sohn zwey Töchter gegenüber gewesen, so hätte man 8 Töchter und 9 Söhne darin. Eine andere Frage ist, was unter den auf uns gekommenen Niobidenbildern für Original und was für Kopie zu halten kommt, deren Beantwortung jedoch einem andern Orte vorbehalten wird.

67) Es ist in drey Exemplaren vorhanden: das eine mit griechischen Namen der Personen ist in Neapel, das andere ohne Namen, und deßhalb wohl das Original, in der Villa Albani, das dritte aus der Villa Borgheſe jetzo in Paris mit den lateinischen Namen Amphion, Zethus, Antiope, welche zeigen, daß die übrigens vortreffliche Kopie in Rom gemacht wurde, und die wahre Deutung, welche sich auf der neapolitanischen Copie noch erhalten hat, verloren war.

der Eurydice durch Mercurius darstellt, ist der Ausdruck eines tiefen Schmerzes durch eine wehmüthige Ergebung gemäßigt. Dem verständigen Künstler genügt jene „wenig heitre Stirn" des Virgilius und die leise Neigung der Häupter, um alle Gefühle zu bezeichnen, die eine so grausame und plötzliche Scheidung erregen mußte.

War aber jene Fassung in Schreckniß und Schmerz, und diese Mäßigung in Freude und Trauer, war dieses ruhige Maaß der Gemüther nur in dem Begriff und der Ansicht der Künstler, oder lag es in ihrer Zeit und trat es ihnen in den Gestalten und Gebärden ihrer Zeitgenossen beym Handeln und Leiden derselben entgegen? Haben sie in jener Welt heiterer Ruhe und besonnener Fassung nur das Ergebniß ihres Nachdenkens über Mittel und Art der Kunst, oder den Ausdruck der Stimmung und Bildung der zugleich lebenden Geschlechter, wenn auch geläutert und erhöhet, dargestellt? Daß dieses der Fall sey und jene glücklichen Meister nur || um sich zu blicken brauchten, um durch den sie umgebenden bessern Theil der Jugend und des Alters dieselbe Scheu und Ruhe dargestellt zu sehen, die ihnen als der Ausdruck eines sittlichen in sich klaren Gemüthes der würdigste Gegenstand ihrer Kunst zu seyn schien, wird Jeder leicht wahrnehmen, der Art und Sitte jener Zeit, dasjenige was galt und geachtet, von der Jugend wie vom Alter begehrt, von ihnen gepriesen wurde, näherer Betrachtung unterwirft. Die bildende Kunst war hier so gut und so vollständig Ausdruck einer durch alte Sitte, Frömmigkeit und innern Frieden glücklichen Zeit, wie die Malerey der deutschen und alt-italischen Schule bis Albrecht Dürer und Raphael. Wem bey den Griechen hierin ein Zweifel bliebe, den würde die Betrachtung der Bildnisse von Feldherrn, Staatsmännern, Philosophen und Dichtern, von Archilochus und Solon bis herab auf Thukydides und Plato vollends überzeugen, in denen dieselbe Großartigkeit, Fassung und Ruhe sich darstellt, welche wir als den Ausdruck der

bildenden Kunst in ihrer Zeit nachgewiesen haben. Vergleicht man mit diesen einfachen und ernsten Bildnissen die aus den folgenden Zeiten, so ist in ihnen ein ganz umgewandelter Charakter nicht zu verkennen[68]). So zeigen die Bilder von Aristoteles und Demosthenes die ganze Stärke des Kampfes, welchen jener mit den schwersten Aufgaben des menschlichen Forschens, dieser mit großen Leidenschaften und harten Schicksalen zu bestehen gehabt, und die Anstrengung des Geistes und Gemüthes hat in ihren energischen Zügen tiefe Furchen zurückgelassen. Die Bilder des Menander und Posidippus sind ein Ausdruck der Ueppigkeit und Verweichlichung und eines Gemüthes, das mehr von behaglichen und leichten, als von großen und ernsthaften Gedanken bewegt wird. In andern ist das Uebergewicht unwürdiger Bestrebungen und der Entartung, in welcher die zum Schlimmern gewandte Zeit mehr und mehr erkrankte, nicht zu verkennen, im Ganzen aber leuchtet aus diesen Bildnissen hervor, daß der Charakter der Zeit, die aufgeregter und mannigfacher, aus dem feyerlichen Ernst und der schlichten Klarheit der Frühern in stürmische Leidenschaften und in die Anstrengung vielfacher Bestrebungen oder in auflösende Ueppigkeit hineingerathen war, sich auch auf den Bildungen der Menschen abdrückte. Nur die spätern Häuptlinge der philosophischen Schulen der Akademie, der Stoa, tragen noch auf ihrem ehrwürdigen Antlitz das Gepräge der Ruhe und der stillen Würde, von der ihr dem Drange des Lebens entzognes Gemüth fortdauernd erfüllt war. Daß die Kunst, die bildende be-

68) Wem diese Veränderung zu schnell vorkommen sollte, der vergleiche in gleichzeitigen Kupfern und Gemälden die alten kräftigen und noch großartigen Gesichter des französischen Adels unter Ludwig dem Vierzehnten mit der leeren Fadheit und Kraftlosigkeit, welche dieselben Geschlechter schon in den Bildnissen aus der Zeit der Regentschaft und noch mehr während der Regierung von Ludwig XV. zeigen. Doch soll diese Vergleichung auf nichts als auf die Schnelligkeit solcher Veränderungen bezogen werden.

sonders weder jetzt noch später, da die römischen Gestalten in ihren Kreis eintraten, dahin sich herabließ, dasjenige, was die schlimmere Zeit Leidenschaftliches, Ueberspanntes und Entartetes in sich darstellte, in ihre höheren Bildungen überzutragen, daran wurde sie durch die strenge Festigkeit der Muster und Gesetze gehindert, denen sie zu folgen genöthigt || war. Dagegen sehen wir sie bemüht, das Bessere was in dieser Umgestaltung hervortrat, in sich und in den Kreis ihrer Bildungen aufzunehmen. Dieses aber ist ein mehr bewegter und mannigfaltiger, ein stärkerer Ausdruck des Gemüthes auf dem Angesicht auch der idealen Gestalten. Die Züge der Venus von Melos kehren in der mediceischen wieder, aber mit größerer Innigkeit und Wärme des Gefühls; was sie an Adel und Großheit verlieren, gewinnen sie an Anmuth und gefälligem Wesen. Der Diskobol des Myron, in sehr vielen Wiederholungen auf uns gekommen, zeigt bey wenn auch augenblicklicher, doch angestrengter Bewegung, die größte Ruhe in den Mienen; der Fechter des Agasias, in ähnlicher Bewegung, trägt das Aeußerste der Anstrengung und Ermattung auf seinem Angesicht. Bewegter als in allen andern Bildern ist das Haupt der Diana in der herrlichen Statue von Versailles, die auch durch Handlung und Styl neben den Apollo von Belvedere herabrückt. Dieser Apollo selbst aber, großartiger und entwickelter in den Formen des Leibes und Antlitzes als alle, die ihm an Alter vorangehen, vereiniget mit dem höchsten Adel ein von tiefem Zorne bewegtes Gemüth, in einem Ausdruck, und zugleich in einem Schwung der kühn vorschreitenden Gestalt, wie ihn die frühere Zeit nicht in plastischen Werken, wohl aber die Homerische Schilderung der Phantasie gezeigt hatte:

> Und es erklang das Geschoß auf den Schultern des zürnenden Gottes,
> Als er im Schwung annaht', und er wandelte ähnlich dem Nachtgraun [69]).

(122.)

69) Hom. Il. α, v. 46.

Während aber in dieſem Werke die Entrüſtung des Gottes durch die Würde ſeiner göttlichen Natur gemäßigt wird, iſt in dem Laokoon der Ausdruck des Schmerzes mit einer Gewalt ausgeführt, welche von der Ermäßigung eines heroiſchen Gemüths kaum noch die leiſeſte Spur übrig läßt. Ungeachtet deſſen, was Winckelmann und Andere nach ihm hierüber geſagt, geht er über die Grenzen gerechten Maßes hinaus und zeiget zu ſehr ein im ärgſten Kampf unterliegendes Gemüth, ſchon nah, ja ſchon hingegeben dem Schreckniß der Verzweiflung. Doch hört das Werk deßhalb nicht auf, eines der größten Wunder der Kunſt und der menſchlichen Schöpferkraft zu ſeyn.

Dieſe Umwandlungen, welche die bildende Kunſt während der fünf Jahrhunderte ihres hohen Flores ohne je zu entarten in Bezug auf Handlung, Styl und Ausdruck erfahren hat, reichen in vielen Fällen hin, unter dem Beſten, was uns geblieben iſt, das Frühere von dem Spätern zu unterſcheiden, und in den Werken den Charakter der Zeit, die es hervorgebracht, zu erkennen. Mit Darlegung derſelben ſind wir zugleich an dem Ziele dieſer Unterſuchungen angekommen. ||

Nachdem die Anſichten von Winckelmann über Urſprung, Entwickelung und Beſtand der bildenden Kunſt der Griechen, über Scheidung des Hetruriſchen und Griechiſchen, des Frühern und Spätern durch Unterſuchungen ſeiner Nachfolger und durch neue Entdeckungen wichtiger Kunſturkunden des Alterthums theils erſchüttert, theils zuſammengeſtürzt waren, galt es, das Gebäude nach neuem Plane und dem Stande dieſer Studien gemäß, wieder aufzurichten, und ſind die entwickelten Anſichten begründet, ſo zeigt die bildende Kunſt unter den Griechen zwey Epochen, jede von beynahe gleicher mehr als fünfhundertjähriger Dauer, die eine des ſymboliſch-heiligen, die andere des vollendet-idealen Styles, jede bewahret durch alte Satzung und den Geiſt der Zeitalter, eigenthümlich durch ihre Natur, überraſchend durch ihre

Festigkeit und Dauer, und die jüngere groß durch ihren Erfolg, beyde durch eine hundertjährige Epoche der Entwickelung voll hoher Eigenthümlichkeit verbunden, und in diesen Dreyen ein großes in sich abgeschlossenes Ganzes, dem an Umfang und Mannigfaltigkeit, an Sicherheit der Grundsätze und Weisheit der Ansichten, an Schönheit und Erhabenheit, im Gebiet des menschlichen Geistes kaum eine andere That oder Erscheinung kann verglichen werden.

Erſter Nachtrag
zur dritten Abtheilung.

Zur Erleichterung der Ueberſicht wird es gut ſeyn, die Wahrnehmungen, auf denen dieſe Lehre von den Kunſtepochen beruht, hier in gröſster Einfachheit an einander zu reihen.

Die bildende Kunſt iſt ſchon im Homeriſchen Zeitalter zu feſter Form gelangt, und Hephäſtos wird vorgeſtellt, arbeitend nach einem Relief, welches Dädalus der Ariadne gebildet hatte, und die Nachahmung der alten Kunſt gleichſam durch ſein Beyſpiel einſetzend. Ihre früheſte Geſtaltung entweicht alſo der hiſtoriſchen Zeit, und fällt in die erſte Zeit (Origines) des Volkes. Jenſeits dem Dädalus liegen ihre Anfänge, und die Ueberlieferung der Fremden, der Aegyptier, Phönikier, dieſſeits ihre früheſte Selbſtſtändigkeit. Bis zur 50. Ol. iſt nirgends ein Fortgang zum Beſſern ſichtbar, und die Kunſt hat demnach ſich wie im Orient genügen laſſen, während dieſer ganzen Zeit die überlieferten Formen zu wiederholen.

Um Ol. 72. traten ſchon die erſten Werke der vollendeten Plaſtik hervor. Der Zeitraum von 22 Olympiaden wird alſo die Entwickelung derſelben, ihren Uebergang aus der überlieferten in die vollendete Form umfaſſen.

Von Ol. 72. bis Ol. 224. von Phidias bis Hadrian läßt ſich eine Reihe berühmter Meiſter und in gleichem Geiſte ausgeführter Werke nachweiſen. Die bildende Kunſt hat ſich alſo während dieſer Zeit in ihren beſten Werken auf gleichmäßiger Höhe behauptet.

Indem wir hiemit die über jene beyden erſten Epochen aufgeſtellten Anſichten ihrem Schickſal überlaſſen, wollen wir über die letzte noch einiges Hiſtoriſche beybringen.

Winckelmann, von dem die genauere Erforſchung auch des Hiſtoriſchen in dieſem Gebiete beginnt, unterwirft die bildende Kunſt bey Weitem zu ſehr dem Gange der politiſchen Begebenheiten, beſonders von Athen. Mit der Kataſtrophe des peloponneſiſchen Krieges ſcheint er ſie faſt vernichtet anzunehmen, denn nach der Aufrichtung von Athen durch Konon „erwachte, wie er ſagt, die Kunſt, die mit Athen immer einerley Schickſale gehabt, damals von Neuem.“ B. 9. K. 5. §. 9. Er weiß für dieſe gebrechliche Anſicht bloß den Umſtand anzuführen, daß die Schüler der vorigen berühmten Meiſter, Kanachus, Naukydes, Dinomenes und Patrokles ſich nach Plinius in der 95. Ol. gezeiget. Von gleicher Art ſind die folgenden Bemerkungen, daß die kurze nach der Schlacht bey Leuktra unter perſiſcher Vermittelung eingetretene Waffenruhe den Plinius ſollte veranlaßt haben, die Blüthe einer Reihe von Künſtlern in Ol. 102. zu ſtellen, ſo wie die Ruhe nach der Schlacht bey Mantinea ihn beſtimmt, die folgende mit Prariteles unter Ol. 104. zu ſetzen. Hier hat bereits Heyne „über die Künſtler-Epochen beym Plinius S. 174. ff. der antiq. Aufſ. 1. St.“ die Unhaltbarkeit der Vorſtellungen ſcharf dargelegt. — Mit Praxiteles ſetzt Winckelmann §. 15. den zweyten und ſchönen Styl der griechiſchen Kunſt, nach eigener Annahme; denn weder unterſcheiden die Alten alſo ſeine Werke von den frühern, noch können wir es, da uns nicht vergönnt iſt, den viriliter puerum oder den molliter juvenem des Polycletus, und den impuberem Apollinem des Praxiteles zu vergleichen, noch iſt eine ſolche Trennung bey der Gleichmäßigkeit der griechi-

ſchen Kunſt möglich. Dazu ſchließt der Umſtand, daß ein Künſtler größere Weichheit in ſeine Formen gebracht, den Fortgang der größern Stärke in den Werken Anderer keineswegs aus. In ſolchen Dingen Styl und Epochen unterſcheiden zu wollen, iſt ein eitles Beſtreben, und jedes in dieſer Weiſe neu Hinzugekommene kann nur als eine Bereicherung der Kunſt im Einzelnen betrachtet werden, neben der alle frühern Formen fortbeſtehen. Doch den Anſichten Winckelmanns iſt es nun ganz gemäß, daß er B. 10. K. 1. §. 1. unter Alexander mit der höchſten Verfeinerung der Kunſt auch die Zeit „der letzten großen Künſtler" ſetzt. Dahin werden nun Ageſander mit dem Laokoon und Apollonius, des Neſtor Sohn, mit dem Torſo zurückgeſtellt. Ihnen iſt der ſogenannte Koloß des Phidias dann in unſern Zeiten nachgefolgt, ebenſo die übrigen, und nur die den beſten ebenbürtige Gruppe des Nil bey Auguſtus zurückgebliebeu, über den ſie ſich nicht zurückbringen läßt. War aber einmal auf dieſe Weiſe ein Kreislauf des Aufblühens, kurzen Beſtehens und Sinkens nach den belobten Vorſtellungen von menſchlicher Schwäche, die den Beſtand ausſchließt, und vom wachſenden Sittenverderben, das auch die Kunſt anſteckt, zugleich mit Umbildung aus einem Styl in den andern gewonnen, aus dem gewaltigen in den hohen, aus dem hohen in den ſchönen, aus dem ſchönen in den reizenden, und dann ſo fort und herab, ſo trat das Geſchäft der Künſtler ein, zu beſtimmen, welchem Style dieſer erfreulichen Gallerie ein jedes bedeutende übrig gebliebene Werk angehöre, oder wie in denjenigen, deren Zeit und Urheber bekannt ſind, ſich der ihnen angeſonnene Styl nachweiſen und in ſeinen Haupteigenſchaften erkennen laſſe. Dieſe Wahrnehmungen und Lehren, von einer wohl genährten Phantaſie und gehörigem Selbſtvertrauen unterſtützt, brachten es ſo weit, daß man die Hoffnung zu faſſen berechtigt war, an die Stelle der magern auf ſparſame hiſtoriſche Kunde und ſichtende Kritik gebauten Kunſtgeſchichte werde bald eine ganz neue und friſchere aus den Kunſtwerken ſelbſt gezogene geſetzt werden, die ſtatt ſich viel mit alten Schriftterten und Ausgaben, Handſchriften, verſchiedenen Lesarten, Vergleichungen

und Sichtungen der Nachrichten abzugeben, den Philologen ſeiner Wege ſchickt, und an die lebendigen Marmorbilder, vivos de marmore vultus, tritt, um aus ihnen über Meiſter und Zeiten dasjenige zu entnehmen, was uns die Ueberlieferung nur ſpärlich gegönnt oder ganz verſagt hat. Nicht als Gelehrter, ſondern als Künſtler wird man ſodann die Geſchichte der bildenden Künſte bey den Griechen ſchreiben, wie der neueſte Technologus, Heinrich Meyer, mit edler Offenheit von ſich bekannt hat. Fern ſey von mir der Gedanke, dem würdigen Greiſe das durch langen Eifer und warme Liebe für das bildende Alterthum erworbene Lorbeerreis von der Stirne zu ziehen: neque illi detrahere ausim Haerentem capiti multa cum laude coronam, oder den Nutzen gering anzuſchlagen, den praktiſche Kunſtübung der Archäologie gebracht; aber nöthig iſt es doch, auf den Stand der Sachen außer dieſem Buch und dem Kreiſe von Vorſtellungen, in dem es ſich bewegt und hält, hinzuweiſen.

Was nun erſtlich das Verfahren derjenigen anbelangt, die aus den plaſtiſchen Kunſtwerken der Alten die Zeit ihres Urſprungs glauben beſtimmen zu können, ſo ermangelt daſſelbe des innern und des hiſtoriſchen Grundes, und kommt deßhalb, in Anwendung gebracht, mit ſich in Widerſpruch. Ein innerer Grund iſt nicht vorhanden, weil nicht abzuſehen, warum nicht ein hochbegabter Meiſter der ſpätern Zeit, genährt von den Anſichten und von dem Geiſte der Frühern nach dieſen Anſichten und in dieſem Geiſte ſein Werk auszuführen im Stande ſeyn ſoll, und ein äußerer eben ſo wenig, weil die hiſtoriſch am meiſten beglaubigten Werke erſten Ranges wie die Bildſäulen des Ilyſſus und des Nil in ihrer Ausführung eine ſolche Uebereinſtimmung haben, daß es rein unmöglich iſt, aus dem Styl die Jahrhunderte wahrzunehmen, die zwiſchen ihrem Urſprunge liegen, und ein jeder Kenner des Plaſtiſchen ohne Kunde des Hiſtoriſchen ſie eher für gleichzeitig halten würde. Zwar iſt in Andern ein Fortgang, wie wir ihn im Texte nachgewieſen, der das Spätere von dem Früheren zu ſcheiden erlaubt, ſichtbar, aber dieſer Unterſcheidungsgrund fällt ganz weg, wo wie in dem ge-

nannten Werke der spätere Meister die größere Feinheit und Raffinirung der Zeitgenossen verschmäht, um in der einfachen und großartigen Weise der Vorfahren zu arbeiten. Wen diese Darlegung nicht von der gänzlichen Unhaltbarkeit des Verfahrens überzeugen sollte, der müßte durch den Erfolg seiner Anwendung davon überzeugt werden, wie sie sich in unsern Tagen an dem Kolosse von Monte cavallo gezeigt hat; Künstler von bedeutendem Namen setzen ihn in die Zeit des Phidias, andere nicht minder achtbare werden durch seine Vorzüge nicht abgehalten, ihn unter die Kaiser zu weisen, wohin äußere Gründe ihn zu stellen gebieten, und wie läßt sich ein solcher Widerspruch anders als durch die Wahrnehmung auflösen, daß es dem Künstler der Kaiserzeit möglich war, im Geiste der Perikleischen zu arbeiten, und daß in diesem Falle der Unterschied des Styls, den jener Grundsatz, wenn er gelten soll, als allgemein und nothwendig voraussetzt, nicht vorhanden ist. So nöthig es also auch seyn mag, auf Styl und Bearbeitung zu achten, die feinen Unterschiede, gleichsam den stillen Gang der Kunst in ihnen zu belauschen, so muß doch eine jede Kunstgeschichte, welche sich nicht begnügt, das geschichtlich Sichere durch Beyziehung der Kunstwerke zu erläutern, sondern den Styl derselben zum Ordner des Geschichtlichen erhebt, und darnach über die Zeiten und Schulen der einzelnen Kunstwerke entscheidet, nothwendig in der Anlage verfehlt seyn und des Grundes ermangeln.

Was nun aber das Aufhören der großen Meister nach Alexander und die Zusammendrängung alles dem Besten Ebenbürtigen in jene frühe Zeit anbelangt, so bemerkte schon der große Lessing in Bezug auf Laokoon das Unhaltbare der Ansicht, als es darauf ankam, den von ihm zuerst bestimmter nachgewiesenen spätern Ursprung der Gruppe zu schirmen.

„Warum," sagt er Abschn. XVI., „hätte nicht Laokoon die glückliche Frucht des Wetteifers seyn können, welchen die verschwenderische Pracht der ersten Kaiser unter den Künstlern entzünden mußte? Warum könnten nicht Agesander und seine Ge-

hülfen die Zeitverwandten eines Strongylion (?), eines Arceſilaus, eines Paſiteles, eines Poſidonius, eines Diogenes ſeyn? Wurden nicht die Werke auch dieſer Meiſter zum Theil dem Beſten, was die Kunſt jemals hervorgebracht hatte, gleichgeſchätzt? Und wenn noch ungezweifelte [unbezweifelte] Stücke von ſelbigen vorhanden wären, das Alter ihrer Urheber aber wäre unbekannt, und ließe ſich aus nichts ſchließen, als aus ihrer Kunſt, welche göttliche Eingebung müßte den Kenner verwahren [wohl: wäre nicht eine göttliche Eingebung nöthig, um den Kenner zu bewahren], daß er ſie nicht ebenſowohl in jene Zeiten ſetzen zu müſſen glaubte, die Herr Wickelmann allein des Laokoon würdig zu ſeyn achtet?" [wohl: die Herr Winckelmann allein würdig achtet, des Laokoon ſeine, oder die Zeiten des Laokoon zu ſeyn.)

Dieſe Anſichten eines ſcharfſehenden und genau verbindenden Mannes ſind durch die Erfahrungen der folgenden Zeiten theils beſtätigt, theils noch mehr entwickelt worden, beſonders als die Vereinigung des Beſten, was die alte Kunſt auf uns gerettet hat, in Paris die Punkte der Vergleichung vervielfältiget, und die Betriebſamkeit des Lord Elgin die Kunſturkunden aus dem Parthenon nach London gebracht und der großen Sammlung in Paris in der Weiſe entgegenſtellt hatte, daß nun erſt eine rechte Vergleichung des Frühern und Spätern möglich wurde. Als ich in den Jahren 1813, dann 1814 nach der erſten Reſtauration ſieben Monate in Paris zu leben Gelegenheit hatte, fand ich unter den ausgezeichneten Archäologen und Bildhauern, welche ſich damals um Visconti, als den Mittelpunkt eines ſehr regen und gründlichen Studiums der Kunſtgeſchichte bewegten, die Meynungen im Begriff, ſich über die auch unter den Römern fortgehende Dauer und Originalität der griechiſchen Kunſt zu verſtändigen und feſtzuſtellen. Bey meiner Rückkehr nach Paris im Jahr 1815 hatte indeß Visconti in England die Marmorbilder vom Parthenon geſehen und unterſucht. Ihm folgte kurz darauf Canova, mit dem ich bey dieſen ächteſten Urkunden vollendeter griechiſcher Plaſtik im Burlingtonhaus zu London zuſam-

mentraf. Die Erfahrungen, welche hier gewonnen und dann bey Visconti ausgetauſcht und verglichen wurden, dienten jener Anſicht zu einer neuen Stütze, und wie hoch auch die Werke vom Parthenon wegen ihrer Naturwahrheit, Großheit und Vollendung geſtellt erſchienen, wurde doch dem Beſten der römiſchen Zeit, dem Nil, dem Tiberſtrom, dem Torſo, dem Barberiniſchen Faune neben dem Ilyſſus, dem Neptun, dem Theſeus einſtimmig ihr Ehrenplatz angewieſen. Ich trug deßhalb kein Bedenken, dieſe Anſichten über den lang dauernden Beſtand der griechiſchen Plaſtik ſchon vor 9 Jahren am Schluſſe der erſten Abhandlung niederzulegen, und was ich ſeitdem in Italien geſehen und beobachtet habe, hat mich in ihnen nur befeſtigt. Auch ſehe ich, daß ſie wie in Visconti's ſpätern Werken, ſo beſonders in den Beſchreibungen zum Muſeum von Bouillon in verſchiedener Weiſe hervortreten, deſſen Urheber S. Victor, wie ſchon erinnert, meiſt nach Visconti's Mittheilungen gearbeitet hat. Im Discours préliminaire findet man, freylich in vieler Hinſicht einſeitig und beſchränkt, eine zuſammenhängende Darlegung derſelben. Zum Theil mit Visconti's eigenen Worten bezeichnet er ſie aber in der Beſchreibung des Apollo von Belvedere. VIII. Livraison.

Cette statue fut faite sans doute pour ces maitres du monde, et sa perfection, celle qu'on ne peut s'empêcher de reconnaître dans une succession de monumens qui nous conduit jusqu'au siècle d'Hadrien fournissent une preuve non moins évidente, que pendant cette longue et dernière période de sa gloire la sculpture n'avait point cessé de produire de dignes rivaux des Phidias et des Praxitèle. L'imitation, cette lumière des beaux arts, ce principe fécond, auquel se rattachoient toutes les études, toutes les méditations des disciples de cette école fameuse suffit pour expliquer cette suite non interrompue de grands artistes (weder reicht die Nachahmung allein dazu hin, noch kann von einer Schule geſprochen werden, da die Plaſtik über alle griechiſchen Städte und Reiche und zuletzt auch über Italien in gleicher Art und Uebung ausgebreitet war), et fait

même concevoir qu'ils aient pu surpasser quelquefois leurs plus habiles devanciers. Les yeux sans cesse fixés sur les productions de ces excellens maitres, s'emparant sans scrupule des poses, des caractères de leurs figures, des motives de leur draperies, en un mot de leurs plus belles conceptions, ils pensaient que c'était faire un digne usage de toutes les ressources de leur talent et de leur génie, que de les employer á épurer encore davantage ces belles formes, á donner plus de souplesse á ces attitudes, plus de legèreté á ces draperies, aimant mieux et avec raison sans doute faire quelques pas de plus vers la perfection sur les traces d'aussi nobles modèles que de hasarder eux-mêmes des conceptions moins élevées et moins parfaites. Hierauf Visconti mit ſeinen eigenen Worten: C'est par un effet de cette maxime (dit encore M. Visconti) que la Venus de Cnide est devenue avec quelques changemens sous le ciseau de Cleoménc la Venus de Médicis et sous celui d'un autre inconnu la Vénus du Capitole. C'est par ce même que l'Hercule de Lysippe, dont il nous reste une copie antique en marbre (im Hofe des Pálaſtes Pitti zu Florenz) est devenu par l'habileté de Glycon l'Hercule colossal de Farnèse; et c'est par ce moyen encore que des statuaires ignorés dans l'histoire, parcequ'ils ont été postérieurs á la plupart des auteurs grecs qui avaient écrit sur les arts, nous ont laissé des ouvrages tel que le Torse, le Faune dormant et les Antinous, chefs-d'oeuvre accomplis qui nous portent á croire que ces artistes avaient surpassé (?) les maîtres de l'ancienne école.

Dieſe Anſicht, geſchöpft aus einer Reihe ſicherer Urkunden, erklärt aus den Schickſalen, entwickelt aus dem Geiſt der alten Kunſt, geſtützt durch das Anſehen großer Künſtler und Archäologen iſt es, welche dieſe Abhandlung weiter zu begründen und unter uns geltend zu machen ſich bemüht, zu einer Zeit, wo durch die obengenannte Schrift von Meyer die alte, ſchon durch Leſſing erſchütterte, hinter der Gegenwart und ihrer Kunde um wenigſtens 30 Jahre zurückſtehende, geſchützt und empfohlen wird. — In Bezug auf den Torſo, welchen ſeine Kunſtgeſchichte

zum

zum Phidias hinaufbringt, und die Gründe für ſeinen ſpätern Urſprung, wie ſie Visconti M. P. Cl. 77. S. 97. entwickelt hatte, ſagt er in den Anm. zu Winckelmann B. 6. S. 256. „Die Gründe, welche Visconti anführt, um nach ſeiner Meynung wahrſcheinlich zu machen, daß der Meiſter des Torſo um die Zeit des großen Pompejus zu Rom gearbeitet habe, ſind nach unſerm Ermeſſen gehaltlos. Ohnehin des Streitens müde, glauben wir daher, uns der Widerlegung ſolcher Gründe entziehen zu dürfen.“ Schade, daß dieſe Müdigkeit gerade vor dem Beweiſe eingetreten iſt, der übrigens dem Verfaſſer nicht leicht geworden ſeyn würde, weil es ſich um Dinge dabey handelt, die außer ſeinem Bereich als Künſtler liegen. Deßgleichen heißt es über die Gründe für den ſpätern Urſprung des Laokoon, welcher in ſ. Kunſtgeſch. kaum eine flüchtige Erwähnung gefunden hat, S. 208. in den Anmerkungen zu Winckelmann B. 6. S. 205. „Feſt überzeugt ſind wir, und Alle, die mit uns in der Hauptanſicht über die antike Kunſt übereinkommen, werden ebenfalls überzeugt ſeyn, daß die Gruppe des Laokoon kein unter den römiſchen Kaiſern entſtandenes Werk iſt, ſondern zuverläſſig früher und nicht lange nach der Zeit verfertiget iſt, da die Kunſt bey den Griechen ihren höchſten Gipfel erſtiegen hatte. Wäre es anders, ſo müßte man nicht mehr an ein allmähliges Erheben und Sinken der Kunſt glauben dürfen, ja es würde folgen, daß auch in unſrer, für die bildende Kunſt ſo dürren und entgeiſterten Zeit noch ein gleich vollkommenes Werk entſtehen könnte. Aber Niemand, der mit der Kunſtgeſchichte bekannt iſt, wird eine ſolche anmaßende Behauptung wagen wollen.“ Ich bemerke hierüber nur noch Einiges, da unſere vorhergehende Arbeit die dieſer entgegenſtehende Anſicht ſchon behandelt hat. Von dem Glauben kann es ſich wohl in der Kunſtgeſchichte nicht handeln, oder ſoll er doch ſeinen Platz darin haben, ſo wird man ſich eben entſchließen müſſen, zwiſchen Erheben und Sinken der Kunſt den Artikel von ihrem Beſtande einzuſchieben, wenn er ſich als zum Ganzen gehörig erwieſen hat. Uebrigens hat ſich unſere Zeit gerade für die bildende Kunſt in den hochachtbaren Schulen von Canova

und Thorwaldſen gar nicht ſo dürr und entgeiſtert erwieſen, wie ſie dem Verf. erſcheint. Die Schule des letztern darf nur auf der hohen Bahn des claſſiſchen Alterthums fortgehen, um ſich fortdauernd mehr zu läutern und zu erheben; und bey dem großen Geiſte, der ihren Urheber erfüllt und leitet, kann es ihr wohl noch gelingen, Werke hervorzubringen, welche verdienen, neben den beſten des bildenden Alterthums genannt zu werden. — (1825.)

Herr Heinrich Meyer hat an Herrn Hirt S. 249 gegen dieſe Anſichten einen Vertheidiger gefunden, deſſen er nicht bedurft hat. Denn weder iſt mir in den Sinn gekommen, ihn zu „bemitleiden" noch ihn durch die Benennung Technologus herabzuſetzen; im Gegentheil nehme ich den Namen, wo ich von den Künſten handle, als den allein paſſenden für mich eben ſo in Anſpruch, wie den des Grammaticus, da wo die Unterſuchung der Sprache angehört. Deßhalb bin ich auch weit entfernt, da Herr Hirt mich als einen ſolchen ihm entgegenſtellt, dieſes von mir zu weiſen, und möchte nur, daß ich ein recht guter Grammatikus wäre, oft mit Joſeph Scaliger im Geheim wünſchend: utinam essem bonus grammaticus! sufficit enim fere ad omnia esse bonum grammaticum; und vollkommen überzeugt, daß in dem Maaße als ich es wäre, mir beſſer gelingen würde, die Fackel des Lichtes in die Dunkelheit dieſer hiſtoriſch-kritiſchen Unterſuchungen auf dem Gebiet der Archäologie zu tragen, in dem Herr Hirt mit ſeinen Genoſſen umherirrt ἠέρι καὶ νεφέλῃ κεκαλυμμένος. Ob aber Herr Heinrich Meyer eine Apologie wünſchen kann, nach welcher in ſeinem Werke „Alles auf ein Leſebuch für die größere Welt berechnet iſt" und das Ordnungsloſe ſo wie die gehäuften Irrthümer in ſeiner Kunſtgeſchichte mit der Verehrung des großen Winckelmann entſchuldigt werden, iſt ſehr die Frage. Einem Anderen würde dabey das Gebet des Franzoſen einfallen, der wünſchte, daß ihn Gott vor ſeinen Freunden bewahren möchte. Es mag ſein Gutes haben mit der Bitte: „Verwirre unſere Cirkel nicht, wir wollen auch die deinigen

nicht ſtören", ſo lange die Zeiten ruhig ſind, und Lehren und Kenntniſſe ſich in hergebrachten Kreiſen drehen; anders aber iſt es, wenn die Gebrechlichkeit einer Sache an das Licht geſtellt und wenn es nöthig wird, den haltlos gewordenen Bau abzubrechen, und an ſeinem Ort einen neuen aufzurichten. Dann iſt ein Jeder, welcher in ihm ſeine Wohnung und ſeine Einrichtung hat, in dem nothwendigen Fall, ſein Dach und Fach zu ſchirmen oder zu räumen, auf die Gefahr, daß die Trümmer über ihn und ſeinen alten Hausrath zuſammen brechen. Eine ſolche Kataſtrophe über jene alten Wohnungen der Hirte, Meyer und ihrer Freunde herbeyzuführen, war die Abſicht dieſer Abhandlungen, und täuſchen wir uns nicht, ſo iſt kein einziger ihrer zahlreichen Strebepfeiler unerſchüttert geblieben.

Doch nachdem wir auch in Bezug auf die dritte Abhandlung den Gegnern in den Anmerkungen durch das Einzelne her beachtend, beſtreitend, beſſernd gefolgt ſind, bleibt übrig zuſammenzufaſſen, was einige derſelben gegen dieſe letzte Abtheilung der Schrift und die Beweisführung für den gleichmäßigen Beſtand der griechiſchen Plaſtik zwiſchen Perikles und Hadrian aufzuſtellen geſucht haben.

Herr Prof. K. O. Müller erkennt B. XXXIX. die Folge der hier dargelegten Lehre vollkommen an, daß nämlich die Reſultate dieſer dritten Abhandlung, wenn ſie Eingang fänden, die Geſtalt der Kunſtgeſchichte für die alexandriniſche und römiſche Zeit eben ſo umändern müſſen, wie die der erſten Abhandlung für den Zeitraum vor Olympias 50. In Bezug nun auf die Worte des Textes, die Plaſtik habe ſich während jener Zeit ohne je zu ſinken und zu entarten in gleichem Geiſte und auf gleicher Höhe behauptet, bemerkt er: „Hier muß Recenſent zu allererſt ſeine Verlegenheit geſtehen, daß er ſich fürchtet, dieſe Worte zu ſtreng zu nehmen, und aus ihnen alsdann einen Sinn herauszudeuten, der von des Verfaſſers eigentlicher Meynung weit abliegt; andrerſeits weiß er aber nicht wohl mit den

Worten umzugehen, wenn er sie nicht streng nehmen darf. Ist denn ein so unwandelbarer Bestand in irgend einem Reiche geistigen Lebens nachzuweisen, und überhaupt eine denkbare Sache? Ist denn die bildende Kunst etwas von der übrigen Sinnesart der Menschen, ihren Gedanken und Stimmungen so Getrenntes und Abgesondertes, daß man sich einbilden könnte, die von großen Gedanken und hohem Muthe erfüllten Seelen der Marathonomachen und ihrer ersten Nachkommenschaft, die weichlichen und feingebildeten Athener des Menandros, die von politischen Stürmen umhergeworfenen, um ihre Selbstständigkeit ruhmlos ringenden Achäer, die in Roms Atrien durch Gewandtheit, Schlauheit und Schmeicheley den alten treuen Klienten verdrängenden Gräculi, oder die Hadrian als ihren Euergeten feyernden, und eine scheinbare Regeneration mit kurzsichtiger Freude beklatschenden Bewohner des nun schon verödeten Griechenlands — alle diese hätten Kunstwerke „in gleichem Geiste" hervorbringen können? Müßte dann nicht die Kunst etwas ganz in äußern Techniken und Regeln Bestehendes seyn, die allenfalls durch Fleiß und Eifer erlernt und begriffen werden können, wenn man sich dieselbe von der innern Verfassung der menschlichen Seele, und von dem Geiste der Zeit und Nation in solchem Grade unabhängig denken könnte." S. 146. Fürwahr eine sehr schöne Diatribe, die auch ihre Wirkung nicht verfehlen und gewiß jeden aufrichtigen Leser mit Unwillen über den Verfasser der Abhandlungen erfüllen oder zu der Vermuthung bringen wird, daß er wohl nur um Auffallendes zu sagen auf Resultate, denen so abenteuerliche Annahmen zum Grunde liegen, losgesteuert sey. Ehe wir aber weiter gehen, müssen wir uns mit dem Verfasser vor Allem über dasjenige verständigen, was ein Bestehen der Kunst in gleichem Geist und auf gleicher Höhe sey. Freylich sind wir durch das schwere Verständniß gewisser Freunde genöthigt, dabey den ganz trivialen Satz voranzustellen, daß in jedem Zeitalter, welches große Künstler erzeugt, neben ihnen auch mittelmäßige und schlechte leben und bestehen. Wenn aber von der Höhe der Kunst in

einem beſtimmten Zeitalter geredet wird, ſo iſt dann doch wohl begreiflich, daß man dabey nicht die ſchlechten und mittelmäßigen ſondern die beſten, die ausgezeichnetſten Werke, welche daſſelbe hervorgebracht, vor Augen haben könne, als in denen allein jene Höhe wahrgenommen und gemeſſen wird. Dieſes liegt ſo ſehr in der Natur der hier geführten Unterſuchung, und verſteht ſich ſo ganz und gar von ſelbſt, daß ich es beſonders zu bemerken nicht für nöthig hielt. Da hierüber jedoch auch anderwärts Mißverſtändniſſe eingetreten ſind, ſo habe ich, um ihnen zu begegnen, wie früher in den Anmerkungen, ſo nun auch im Texte die Worte „in ihren beſten Werken" zugeſetzt, als von denen das Beharren der Kunſt auf gleicher Höhe zu verſtehen ſey. Dieſes vorausgeſtellt werde ich nun auf die lange Phalanx von Fragen, welche man mir entgegenhält, mit einem entſchiedenen: Nein! antworten, ausgenommen auf die erſte; denn allerdings iſt der oben nachgewieſene lange Beſtand der bildenden Kunſt auf gleicher Höhe und in gleicher Art auf dem ganzen Gebiet der geiſtigen Thätigkeit einzig, und gerade darin liegt ſeine Merkwürdigkeit, ſammt dem Räthſel, das dabey zu löſen kam.

Keineswegs aber haben die μαραθωνομάχαι des Phidias, die μαλαχοὶ des Menander, die Graeculi der römiſchen Atrien und die κόλακες des Hadrian in gleichem Geiſte gearbeitet; warum aber will der des Alterthums wohl kundige Verfaſſer, da wo es gilt, überſehen, daß keines der ſpätern Zeitalter mit ſeiner vorherrſchenden Weichlichkeit, Schmeichelſucht oder Niederträchtigkeit von großen Eigenſchaften und Charakteren entblößt geweſen ſey? Iſt nicht Zeno mit ſeiner heroiſchen Tugendlehre Zeitgenoſſe des weichlichen Menander und durchſtrömt nicht das Leben ſeiner erhabenen Weisheit alle Zeiten herab die edelſten Geiſter mit gleicher Wärme bis auf Epictetus und Marc Aurel? Was dem allein durch innere Kraft wirkenden Worte der ernſten Rede möglich war, für ſich zu begeiſtern und durch ſich zu veredeln, das ſollte den großen Beyſpielen des Phidias, des Polycletus, ihren lebenathmenden Bildern und der Sicherheit des durch ſie und ihre Nachfolger begründeten Urtheils nicht möglich geweſen ſeyn? Für-

wahr, (um der Figur des Verfassers und ihrer großen Wirkung, welche wir wahrgenommen haben, mit einer andern zu begegnen) bey den Namen des Kleomenes, des Apollonius, des Agesander und Apollodorus! der Genius von Griechenland ist auch in der Plastik nie aus seiner Heimath gewichen, und hat sich, wenn auch gehemmt in seiner Ausbreitung dennoch in allen Zeiten durch Künstler, welche des großen Alterthums würdig waren, verherrlicht! Nicht sie mit ihren hervorragenden Werken waren es, welche der Weichlichkeit der Zeit erlagen, oder welche die Gunst der Großen unter den Schaaren der Klienten zu suchen genöthigt waren, die Prachtliebe und das sich in andauernder Bewunderung der Alten fortdauernd bewährende sichere Urtheil der Spätern waren es, die ihnen Gelegenheit für ihr Talent, Belohnung und Ehre für ihre Arbeit verschafft haben, und die Freymüthigkeit, mit welcher Apollodor dem leidenschaftlichen Hadrian entgegentrat, zeigt, daß ihnen auch die unbesiegte und hohe Gesinnung jener großen Meister nicht fremd war, da noch der letzte Mann dieser glänzenden Reihe sie mit seinem Tode besiegelt hat. Wenn nun solche Männer mit ihrem verdienten und großen Ruhme vor unsern Ohren Weichlinge, Gräculi und Schmeichler genannt werden, so ist das nicht Wahrheit, nicht Untersuchung, nicht Besonnenheit, sondern Schmähung, die wir ihrem Urheber auf sein Gewissen legen, unziemend in jeder Weise, am unziemendsten in wissenschaftlichen Untersuchungen.

Ist nun aber das Bestehen der Kunst auf gleicher Höhe und in gleichem Geiste zwischen Perikles und Hadrian nachweisbar, und ist es nachgewiesen, im Falle sich zeigen läßt, daß zwischen beyden eine Reihe von Künstlern gelebt habe, in deren Werken sich kein Wandel der Grundsätze, nach denen die großen Meister des frühern Alterthums gearbeitet haben, kein Zurückbleiben hinter ihnen in der Anlage, wie in der Ausführung und bey großer Mannigfaltigkeit der Form und der Gattungen keine Spur von Entartung zeigt, so begreift man wohl, daß es bey dieser großen, in sich abgeschlossenen und unabhängig von Allem, was außerdem in der Zeiten Lauf Schlech-

tes war und geſchah, für ſich beſtehenden Erſcheinung und in Bezug auf ihre Anerkennung ganz gleichgültig iſt, wie viele oder wenige jener Künſtler und Werke jedem Zeitalter anheim fallen. Darin liegt der Unterſchied zwiſchen Früherem und Späterem, daß des Unbedeutenden, Schlechteren je länger je mehr gemacht wurde, darin aber der Beſtand der Kunſt auf gleicher Höhe wie in gleichem Geiſte, daß die Entartung nie die Krone des Baumes griechiſcher Plaſtik erreicht hat, welcher fortdauernd neue Sproſſen und aus ihnen die gewohnten Früchte trug, nachdem ihr Stamm ſelbſt ſeiner übrigen Zweige verluſtig gegangen war. Wenn demnach Herr K. O. Müller unſerer Anſicht entgegen tretend und in das Einzelne eingehend im Folgenden nachweiſt, wie ſelten in den Zeiten nach Lyſippus Meiſter mit Lobe genannt werden, wie gering die Zahl der durch große Vorzüge hervorragenden Werke ſey, welche wir aus den ſpätern griechiſchen Zeiten haben, oder daß aus Alexandrien ſchlechte Arbeit kam, daß daſelbſt, wenn der Hof ſeinen Glanz zeigen will, die Kunſtfertigkeit der dort verſammelten Meiſter nicht zureichend geachtet wird, ſo ſchießt das Alles eben ſo neben der Unterſuchung hinweg wie die Frage nach den Werken, die Verres in Sicilien geraubt, oder die Hinweiſung auf die Verödung in Griechenland, oder wie die Vorliebe für antiquum artificium und argentum vetus. Erwägen wir, daß aus Athen zu der Achäer Zeiten ein Kleomenes, des Apollodorus Sohn, und zu der Römer Zeiten ein Apollonius, des Neſtor Sohn hervorgehen konnte, ſo iſt das doch wohl ein unumſtößlicher Beweis, daß in der Heimath des Phidias in der attiſchen Werkſtätte ſein Geiſt noch lebendig war; und daß er auch aus Rhodus nicht gewichen, zeiget Ageſander mit ſeiner Genoſſenſchaft und dem Ruhme ſeines unſterblichen Werkes. Wurde nun, was dieſe Männer und die andern Künſtler gleiches Geiſtes arbeiteten, von den Alten, den einzigen Richtern dieſer Dinge, weil ſie allein die zum Urtheilen nöthigen Urkunden vollſtändig beſaßen, den Beſten gleichgeachtet, wie kann uns Andern einfallen, von ihrem Urtheile auf Allgemeinheiten oder auf ihre

Vorliebe für die Alten uns zu berufen? Und zeigt nicht eben jenes Urtheil, daß sie durch diese Vorliebe gegen die Güter ihrer Zeit nicht unempfänglich waren, im Fall sie mit den Vorzüglichsten des Alterthums die Vergleichung aushielten? Kaum wird nöthig seyn, dem Verfasser weiter zu folgen, da dieselbe Veränderung des Fragepunktes allen seinen weitern Erörterungen zum Grunde liegt. Am allerwenigsten aber kann man begreifen, was die Nachweisung über den Verfall der Malerey hier bedeute, da dem Verfasser dieser Abhandlung nie in den Sinn gekommen, einen ähnlichen Bestand derselben anzunehmen. Ja gerade der Umstand, daß die Alten den Verfall der Malerey selber anerkennen, dagegen von einem Verfall der Plastik nichts wissen, daß sie den spätern Malern nur in untergeordneten Dingen auch ein Verdienst lassen, während sie die bessern Plasten, Toreuten, Erzgießer und Marmorarbeiter ihrer Zeit den Alten gleich stellen, mußte Hrn. K. O. Müller schon allein zeigen, welch eine falsche Stellung er eingenommen hat, und wie vergeblich er sich bemüht, das unhaltbare Bollwerk der alten Archäologie mit den Waffen einer Gelehrsamkeit zu behaupten, die eines bessern Gebrauches würdig sind. Nicht glücklicher ist sein Widerstreit gegen die auf uns gekommenen lautersten Urkunden griechischer Kunst aus römischen Zeiten, und die aus ihrer hohen Vortrefflichkeit nothwendig hervorgehende Schlußfolge für den unveränderten Bestand des alten Flors der Plastik. Da soll die Kunst nicht producirt, sondern reproducirt haben, als ob ihre freye Thätigkeit je ohne Nachahmung, oder ihre Nachahmung je ohne freye Thätigkeit gewesen wäre. Da ist der Mythenstoff für die spätere Zeit etwas Gleichgültiges geworden, und „doch soll man glauben, daß die Künstler in dieser Zeit mit demselben Enthusiasmus gearbeitet, von welchem getrieben Phidias die Götter und Heroen seiner Heimath erhob?" S. 154. In der That kann ein wahres Kunstwerk, sey es in Rede oder Marmor, nicht anders als durch Enthusiasmus entstehen. Es ist ein Liebesrausch, der es zeugt, und wenn die schöpferische Wärme des Gemüthes es nicht durch-

ſtrömt, bleibt, wie das Wort des herzloſen Dichters, auch der Marmor kalt und ohne Leben. Muß aber der Künſtler an die Wirklichkeit der Weſen glauben, die er im Geiſte trägt, um ſich für ſie zu begeiſtern? Hat Raphael ſich die Galathea als lebende Nereide gedacht, als er ſie zum Schmucke eines römiſchen Palaſtes an die Wand der Farneſina wie im Fluge der lauterſten Begeiſterung zu derſelben Zeit hinzauberte, wo er ihr gegenüber die Transfiguration auf der Staffeley hatte? und ſind nicht oft gerade die lauterſten Gebilde, die ſich abgeſondert von dem Wirklichen aus dem Herzen und Geiſte des Künſtlers erheben, es zu allen Zeiten geweſen, die ihn am meiſten erhoben und erwärmt haben? Das Daſeyn von Werken, wie der Apollo von Belvedere, der Torſo, der Laokoon, der Koloß von Monte cavallo, der Nil und Tiber, der Barberiniſche Faun, zeugt eben von jenem allein durch die Vortrefflichkeit und Größe des künſtleriſchen Gemüthes bedingten Enthuſiasmus; und es iſt ſeltſam, daß ein Kunſtrichter, als welcher doch Hr. Müller hier erſcheint, durch irgend ein Abſtractum einer von ihrem Heimathsboden losgeriſſenen Kunſt, oder von einer „lebenswarmen religiöſen Phantaſie" ſich abhalten läßt, jene Grundbedingung alles artiſtiſchen Schaffens da wo ſie vorliegt anzuerkennen. Ja es gränzt an Verblendung, wenn man mit dem Blicken auf ſolche Werke von den ſpätern Künſtlern nach Phidias, Polycletus, Myron, Skopas, Praxiteles ſagen kann: Ihre Nachahmung geht nicht aus dem Vorhandenſeyn deſſelben Geiſtes, ſondern aus dem Bewußtſeyn des Mangels an eigener ſchöpferiſcher Kraft und aus dem Beſtreben, dieſen Mangel durch Studium des Vorhandenen zu erſetzen, hervor.

Wie aber faſt in allen Theilen ſeiner Beſtreitung, begegnet Hrn. Müller auch hier, daß er am Ende den Anſichten, die er zu bekämpfen ausgeht, ſich nahe gezogen fühlt, oder ihnen Vorſchub leiſtet. „Ein glänzender Beweis," ſagt er S. 155, „nicht nur für große Kunſtfertigkeit, ſondern auch für einen hohen Aufſchwung der Kunſt in ſpäter Zeit bleibt Antinous, und wahrhaft bewunderungswürdig iſt es, nicht wie dieſe und jene

Statue so trefflich ausgeführt, sondern vorzüglich, wie derselbe eigenthümliche Charakter in so verschiedenen Stufen als Gott, Heros, Mensch eben so übereinstimmend wie verschieden dargestellt worden ist. Man sieht daraus, daß ein Hauptstück der Kunst, eine bestimmte äußere Erscheinung mit einem idealen Wesen im Geiste zu vereinigen, und beydes dann in organischer Einheit, so in sich übereinstimmend wie ein Wesen der Natur darzustellen, damals noch nicht verloren war." Aber gemeiniglich kehrt nach solchen klaren Augenblicken sogleich die Befangenheit zurück, mit welcher die veraltete Weise auch seinen lichten Geist umschränkt hält. Wenn z. B. er oben S. 151 durch den Plinius sich genöthigt sieht, den Zenodorus, welcher den Koloß des Nero gegossen, als einen Meister anzuerkennen, welcher keinem der alten Plasten und Toreuten nachgestanden, so sucht er mit einer bildlichen Redensart der Folge dieser Anerkennung für die Zeit des Nero zu entschlüpfen. Zenodorus „steht selbst, wie ein Koloß in seinem Zeitalter", und nachdem in der eben angezogenen Stelle dem Bestand einer lebendigen und schaffenden Kunst auch im Zeitalter des Hadrian Zeugniß gegeben worden ist, wird diese Fertigkeit, welche sich als ein Theil der großen, von uns dargelegten und als ihr glänzender Schluß natürlich darstellt und erklärt, eine seltsame und gewissermaßen unnatürliche genannt. Wir aber müssen die ganze lange Auseinandersetzung des Verfassers gerade darum eine seltsame und unnatürliche nennen, weil er mit ihr in den Fall kömmt, die wichtigsten Seiten und Eigenthümlichkeiten seines Gegenstandes nicht erklären zu können. Sein Weg hat ganz eigentlich, wie man es nennt, in einen Sack geendet, aus dem allein zu kommen ist, wenn man umkehrt. Dazu scheint sich der Verfasser auch in der That entschließen zu wollen. Er ist auf S. 87. unserer Anmerkungen zu der nähern Erklärung über gleichartige Plastik zwischen Perikles und Hadrian gestoßen. Erst jetzo scheint ihm der Sinn der Abhandlung deutlich und das Ganze zulässig zu werden. Auch die Nachahmung des durch große Meister Geheiligten, welche wir als die bewah-

rende Kraft der Plastik dargestellt haben, wird von ihm in dieser Eigenschaft anerkannt; indeß nun schon vertraut mit der Art des Verfassers werden wir zu besorgen haben, daß er plötzlich umwendet, und sich selber wieder in den Weg tritt. „In der That, sagt er S. 156, bildet diese Achtung vor dem Bestehenden, diese stätige Fortsetzung des von den Vorfahren Begonnenen, dieses tiefe Eindringen in die Gedanken und Gefühle der frühern Meister, so daß sie mit den eigenen unzertrennlich verwachsen, einen charakteristischen Hauptzug der alten Kunst und Literatur, und gewiß auch eine Hauptstufe zu ihrer Größe."

„Indeß ist leicht zu fürchten, daß wir unter den zweydeutigen Namen der Nachahmung sehr verschiedene Thätigkeiten befassen, und zum Nachtheil der geschichtlichen Wissenschaft mit einander verwechseln. Auch jene Meister hatten den höchsten Respect vor den Werken der Vorgänger, wie Lysippus, ehe neue Proportionen einführte, nach der Erzählung mehrerer Schriftsteller den Doryphorus des Polyklet auf das Allersorgfältigste studirte; aber dieser Respect ging offenbar daraus hervor, daß in ihnen derselbe Geist, welcher jene bewegt hatte, noch immer lebendig war, so daß ihnen das Vortreffliche wie ein Theil ihres eigenen Wesens und als das äußere Gegenbild ihres innern Strebens entgegenkam. Ihr Kunstleben war ein natürliches Fortleben des von den Vorgängern begonnenen, welches daher auch nie als eine bloße Wiederholung des vorigen, sondern als eine neue Entwickelung desselben nach verschiedenen Seiten erscheint, bis ein gewisser nothwendiger Kreis durchlaufen, und die Hauptrichtungen der hellenischen Kunst allseitig dargestellt waren. Dieß ist die Ansicht, welche aus einer unbefangenen Betrachtung der Folge: Phidias, Polyklet, Myron, Skopas, Praxiteles, Lysippus von selbst hervorgeht. Ganz anderer Natur ist aber offenbar die Nachahmung der Spätern, die auch äußerlich von jenen alten Meistern durch eine große Kluft getrennt sind. Sie geht nicht aus dem Vorhandenseyn desselben Geistes, sondern aus dem Bewußtseyn des Mangels an eigener schöpferischer Kraft und aus dem Be-

streben, diesen Mangel durch Studium des Vorhandenen zu ersetzen, hervor, gerade wie Apollonius und Kallimachus sich im Gefühle, keine neuere Formen schaffen zu können, Homers Sprache und Bilder durch Lektüre und selbst gelehrte Forschung aneigneten. Diese Nachahmung lernt eine beynahe schon fremd gewordene Sprache mit Virtuosität sprechen, und bringt es allerdings zuletzt dahin, die Werke der frühern täuschend nachzuahmen, wie Zenodorus zwey Becher des Kalamis so treu nachbildete, daß man kaum einen Unterschied fand. Sie vermag sogar vielleicht im Einzelnen die Erzeugnisse der eigentlichen Kunstzeit zu überbieten; aber sie wird schwerlich ihrer Nation und Zeit eine neue Welt von Gefühlen und Ideen durch die allgemein verständliche Sprache einer lebendigen und innigen Auffassung der Natur mittheilen, und in den Zeitgenossen eine der die Seele des Künstlers erfüllenden Begeisterung entsprechende und entgegentretende Gefühlsstimmung erwecken."

Auf diesem Standpunkt angekommen, wird man leicht übersehen, zu welchen Irrungen der Versuch, die Ergebnisse dieser Abhandlungen abzuwenden, die Vertheidiger des Hergebrachten in der Archäologie geführt hat. Ein Theil erkennt die hohe Vortrefflichkeit und Originalität der hier in Frage kommenden Werke, glaubt jedoch ihren späten Ursprung gegen die offenbarsten Zeugnisse und sichersten Analogien fortdauernd läugnen zu können, und gewährt das Schauspiel einer gegen Historie und Kritik erfolglos ringenden Verlegenheit oder Erbitterung; Andere, fähiger, Historisches zu unterscheiden und anzuerkennen, geben den spätern Ursprung wenigstens der meisten zu, gehen aber darauf aus, sie wie in der Zeit so in ihrem Werthe gleich tief herabzusetzen. An ihrer Spitze sehen wir Herrn Müller. Denn Aergeres ist wohl jenen großen Meistern nichts nachgesagt worden, als was man eben gelesen. Von ihren Zeitgenossen mit ihren Werken den besten Künstlern des frühern Alterthums an die Seite

gesetzt, werden sie hier als solche bezeichnet, denen schöpferische Kraft so gut wie ganz gefehlt habe. Gleich dem Apollonius und Kallimachus gegenüber dem Homer haben sie das Gefühl keine neuen Formen schaffen zu können, und haben trotz diesem Gefühle jene Werke vor Aller Augen hingestellt, deren Neuheit durch die Genialität, mit welcher sie gedacht und ausgeführt sind, noch verherrlicht wird. Denn auf sein Wort werden wir diesem Kunstrichter wohl nicht glauben, daß ein solcher Apoll wie der Vatikanische in früherer hellenischer Zeit müsse vorhanden gewesen seyn, weil er sich im Cirkel drehend voraussetzt und fordert was er beweisen soll, und von allen Zeugen verlassen nicht beweisen kann. Der Schluß wird nach dem Geschmacke dieser Zeit Manchem schön und geistreich dünken; mir aber scheint „eine neue Welt von Gefühlen und Ideen" nicht weniger als „die Sprache einer lebendigen und innigen Auffassung der Natur" oder „das Geschäft der Künstler, jene Welt durch diese Sprache den Zeitgenossen mitzutheilen," eine Reihe ganz widerstrebender und naturwidriger Vorstellungen; und noch weniger will mir gelingen, mir „eine der die Seele des Künstlers erfüllenden Begeisterung entsprechende und entgegenkommende Gefühlsstimmung" klar zu denken, in welcher Phrasis die Harmonie des Gedankens von der Harmonie seiner Darlegung noch übertroffen wird. Denn was mag wohl eine Begeisterung seyn neben einer Gefühlsstimmung, die ihr nicht nur entspricht, sondern auch entgegenkömmt? Dergleichen ästhetische Blüthen, deren wir schon mehrere im Garten des Herrn K. O. Müller gebrochen haben, mögen für die Liebhaber sehr erquicklich seyn; mir scheinen sie Symptome einer jetzt epidemischen und sehr bedenklichen kunstphilosophischen Seuche, bey der nichts Festes in den Geistern bleibt, sondern alle Gedanken und Ansichten in Phantasmata und Allgemeinheiten verdünnt, sofort aber beym leisesten Anstoß in einen Schwall aufgelöster und sich widerstrebender Redeweisen abgeführt werden. In dieser Welt nun von Ideen, die mitgetheilt wird, und der Begeisterung, welcher eine Gemüthsstim-

mung entgegenkömmt, ist ihm die ganze Untersuchung ausgegangen.

Daß die Künstler im Zeitalter des Phidias die Vollender der Kunst sind, daß sie die Ideale der Götter und Helden in bewundernngswürdigen Musterbildern darstellten: dieses haben sie allerdings vor den Spätern voraus; aber wer sagt uns, wie viel davon ihrem Geiste, und wie viel dem Verdienste der unmittelbaren Vorfahren zukömmt? Und wer weiß nicht, wie viel sie dem Geiste ihrer Zeit, dem Aufschwung ihres Volkes verdankten? Doch das ist für unsere Sache gleichgültig. Allerdings war eine große Zeit nöthig, die Künste zu ihrer idealen Höhe zu heben; aber nachdem die Bahn gebrochen, nachdem die Mittel und Wege von großen Männern gezeigt, war und ist es noch jetzt dem ihnen an geistigen Vermögen ebenbürtigen Manne, welches auch seine Zeit sey, möglich, in ihrem Geiste, d. h. nachbildend und schaffend zu arbeiten, und durch seine Werke seinen Ruhm dem ihrigen gleichzustellen, eine Ansicht, bey der weder den alten Meistern die Ehre der Erfindung, so weit sie ihnen gebührt, geschmälert, noch die Verdienste der Spätern zur geistesarmen Nachahmung herabgesetzt werden.

Uebersieht man nun die Masse von unbegründeten Meinungen, Fehlschlüssen und ungerechten Urtheilen, welche Müllers Arbeit bey vielem Schönen im Einzelnen entstellt, so wird man Anfangs in Verlegenheit seyn, zu erklären, wie so viel Unsegen über einen Mann von so viel Geist und Gelehrsamkeit gekommen sey; aber bald das ganze Geheimniß dieses verzeichneten und verzogenen Bildes der griechischen Archäologie in jener oben dargelegten Ansicht von demjenigen finden, was ihm ein organisches Leben und eine organische Entwickelung ist. Nach ihm sproß, wie das Gewächs aus dem Schooße der Erde, die plastische Kunst aus dem Geiste der Griechen ohne Beymischung fremder Stoffe, Vorstellungen und Bestrebungen, und nur von der innern Kraft und Eigenthümlichkeit des Bodens getrieben hervor. Wir haben gesehen, mit welcher rücksichtlosen

Beharrlichkeit er, durch den falschen Schein dieser vorgefaßten Meynung getäuscht, gegen Geschichte, Ueberlieferung und die Sichtbarkeit und Greifbarkeit der Erscheinungen sie geltend zu machen sucht, und wo er über die Schwierigkeiten nicht ganz hinweg kann, z. B. bey dem langen Beharren in alterthümlicher Form, den natürlichen Trieb und das organische Leben in eine Starrsucht versenkt, die er so lange dauern läßt, bis „das Schicksal erfüllt," und die Zeit des neuen Lebens erschienen ist. Diese Ansicht, auf die Zeit der Entwickelung griechischer Kunst übergetragen, scheint nun hier zwar auf ihrem rechten Boden; denn jetzt doch, wird man sagen, ist nicht an fremden Einfluß zu denken, jetzo doch entsprang Alles aus dem griechischen Geiste, getrieben durch die damals wirksamen Kräfte, gezeitigt durch die damals über Attika leuchtende Frühlingssonne, hervor. Ganz gewiß wird Niemand den Griechen jene Selbstherrlichkeit verkümmern wollen. Nur aber hat es der Verfasser übersehen, daß schon damals der menschliche Geist wie auf andern Gebieten so in der Kunstbildung zu seiner Freyheit gelangt, das heißt, zu dem Vermögen gekommen ist, durch Hülfe der einmal erschienenen Kunst und gewonnenen Einsicht auch außer dem Kreise jener Begünstigungen und Verhältnisse, auf seine schöpferische Kraft gestützt, das Aehnliche, ja das Gleiche zu erzeugen. Statt diese Macht des Genius, welcher sich, wenn nur nicht von der Gunst äußerer Umstände und dem Urtheile der Zeitgenossen verlassen, siegreich über den Wechsel der Zeit zu erheben und seiner selbst sich bewußt auch unter fremdem Himmel und bey fremden Menschen in ursprünglicher Schönheit sich zu offenbaren weiß, mit Unbefangenheit, in ihr aber den Adel und die Göttlichkeit menschlicher Natur anzuerkennen, spinnt er seinen Faden der organischen Entwickelung weiter fort, und da dieser eben abreißt, wo nichts mehr zu entwickeln scheint, etwa mit Lysippus, ist er auch am Ende; und wenn ihm die Nachricht von Künstlern, welche bis zu Nero's und Titus Zeiten als der größten Meister würdig und ihnen in ihren Werken gleichstehend bezeichnet werden, unterstützt von den sie bestätigenden Werken, entge-

gentritt, hilft er sich damit, wie wir gesehen haben. Wir aber werden uns für die Mühe dieser Erörterungen belohnt achten, wenn wir wie andere Leser seines Sinnes, so besonders ihn über den unhaltbaren Theil seiner Vorstellungen zur Besinnung gebracht und bewogen haben, den verkannten großen Meistern und der freyen unbefangenen Geschichtsforschung sein Unrecht, wenn auch im Stillen abzubitten.

Noch aber müssen wir Hrn. Hirt einige Augenblicke widmen, welchen natürlich noch mehr als alles Andere befremdet zu hören, „daß die vervollkommnetste Kunst der Griechen in stätem Streben und ohne Rückgang ein so langes Leben durchlaufen habe." „Die Meynung," fährt er S. 255 fort, „war bis dahin, daß die Kunst der Griechen selbst in ihrer Vervollkommnungsperiode nur allmählig bis auf ihren höchsten Gipfel stieg, daß sie alsdann allmählig wieder sank, bis ein glücklicher Zustand sie wieder erweckte, und zu neuer Blüthe belebte; daß aber diese zweyte Blüthe der ersten nicht gleich zu setzen sey, und sodann auch diese Nachblüthe allmählig wieder ausartete und erstarb. Dergestalt gab es ein Wogen in der Kunst, wie in der Natur, was sich aber nur recht erfassen läßt, wenn man das Geschichtliche zu Rathe zieht."

Man wird, mehr an Hrn. Hirts Styl gewöhnt, nun schon leichter über seinen disparaten Ausdruck hinwegkommen, und mit möglicher Geduld in dieser Phantasmagorie sich seine rhetorischen Bilder in einander wandeln sehen; zuerst, wie die Kunst auf einen Gipfel steigt und dann sinkt, hierauf aber zu einer Blüthe oder Nachblüthe wird, die glückliche Zustände wieder beleben, bis sie, die Blüthe, ausartet, um sich im Ganzen als ein „Wogen" darzustellen, was sich „erfassen" läßt, wenn man die Geschichte „zu Rathe zieht." Das geschieht nun, „doch auf einem Umwege, oder vielmehr auf einem bekannten Wege, um dann den Faden für unsere Ansicht desto leichter wiederzufinden." — Dieser Umweg oder vielmehr bekannte Weg, den Hr. Hirt, die Gedanken so schön wie die Gründe verbindend, einschlägt, um den Faden für sei-

ne Anſichten — zu ſuchen? gar nicht, oder zu finden? auch nicht, ſondern wiederzufinden, und zwar deſto leichter, führt ihn an Nicola Piſano vorbey zu Ghiberti, Michel Angelo, Algardi, Bernini, auch zu Canova, dem eine „antikiſirende Gehaltloſigkeit" angeheftet wird, zu Thorwaldſen und Rauch, den ein „vorzüglich" über den Dänen hinausſtellt; beyden wird ein Compliment gemacht, daß ſie nämlich die Kunſt „beſſer ergreifen." Beyden edlen Männern wünſchen wir einen verſtändigeren Lobredner, dem Dänen ſowohl als dem Deutſchen, welcher, wie wir hier erſehen, die Kunſt beſſer ergriffen als Canova, „durch die Verbindung eines ſorgfältigen Naturſtudiums" in dem Portrait, worin ſich „der antike Geiſt der beſten Zeit ausſpricht." Dieſer Umweg nun hat den großen Vorzug, daß er für die Sache, von welcher es ſich hier handelt, gar keinen Punkt der Vergleichung bietet; doch eben deßhalb gelangt Hr. Hirt „um deſto ſicherer" auf ſein Gebiet zurück, auf dem er, wie wir wiſſen, die unvereinbaren Dinge zu vereinbaren liebt. Dissociabiles consociare amat Sofort werden nun den 6 Epochen der neuen Kunſt, die er unterſchieden hat, eben ſo viele der alten entgegengeſtellt, deren erſte von den ägyptiſchen Anſichten ausgeht, die zweyte mit Kallon beginnend im Naturſtudium fortſchreitet und bis Phidias geht; die dritte oder Vervollkommnungsperiode (welch ein Wort!) treibt ſich durch mehrere Generationen fort, bis ſie im Zeitalter Philipps und Alexanders den Scheitelpunkt ihrer „vollendeten Größe" erreicht. Hierauf kömmt eine vierte Epoche, mit des Plinius cessavit deinde ars an der Spitze, unter welchen Worten Plinius „nur eine verminderte Art, wie jetzt die Kunſt betrieben zu werden anfing, verſtehen konnte." Dieſe den ſtrengſten Geſetzen der Latinität gemäße Deutung wird nun näher dahin beſtimmt, daß an die Stelle des ſtrengern Studiums und des Wetteifers jetzt Oberflächlichkeit und Streben nach Gunſt getreten, die Kunſt, namenlos umhergetrieben, immer mehr verweichlicht worden und geſunken ſey, und was Hr. Hirt noch ſonſt für bittern Saft

aus ſeiner Hypotheſis ſangt, um ihn dann den armen Meiſtern dieſer ſchlimmen Zeit aufzuſtreichen, welche das Unrecht hatten, die mediceiſche Venus, die Theſpiaden, nach ihnen auch den Torſo, den Laokoon und den Faun zu liefern.

In der fünften Epoche lebte die Kunſt nach Plinius, wie ihn Herr Hirt verſteht, wieder auf, aber wo? und wie? zu Rom „in den Monumenten des Metellus, welche die Athener Timarchides, Polykles und ſein Bruder geſchmückt haben.“ — „Auch Timokles war ein Athener, und ſo ſcheint es, daß hauptſächlich Athen jene Künſtler nach Rom ſandte, denen man ein neues Aufleben der Kunſt verdankte;“ doch — Plinius muß es wieder bezeugen — ſie waren longe quidem infra praedictos, probati tamen. Dann kömmt die Epoche der Abnahme unter Hadrian. — Man wird in dieſer Zuſammenſtellung nicht eine Beſtreitung oder Widerlegung der oben dargelegten Anſichten, ſondern eben nur wieder das alte haltloſe Bild der frühern Archäologie von Neuem finden, nur daß Herr Hirt ihm die ägyptiſche Kalautika oder Kappe ſeiner Erfindung aufgeſetzt und die bedeutſamen Beywörter, mit welchen Heinrich Meyer alle die Style vom Gewaltigen bis zum Reizenden begabt, übergangen hat. In der „Vervollkommnungsepoche“ waltet noch unerſchüttert der alte Wahn, daß die Kunſt, welche nach einſtimmigem Zeugniß in den Werken des Phidias und Polyklet ihre Vollendung erreichte, nach ihnen noch ein Jahrhundert und darüber ſteigt, um unter Lyſippus ihren „Scheitelpunkt“ zu erſteigen. Hier hat K. O. Müller in ſeiner Beurtheilung der Meyerſchen Anſichten a. a. O. XXXIX. das Unhaltbare der Vorſtellungen und die Eigenthümlichkeit der Künſtler zwiſchen Phidias und Lyſippus mit eben ſo richtigem Urtheile als fruchtbarer Gelehrſamkeit aus den Nachrichten und dem Charakter ihrer Zeit entwickelt, und hoffentlich wird in Zukunft Niemand mehr mit jenen alten Fabeln als mit erprobter Weisheit ſich dem Publicum bloßſtellen. Nur darinn leidet die genannte Darſtellung von Müller an Einſeitigkeit, daß er neben der größern Weichlichkeit und Anmuth der Werke des Praxiteles und Lyſippus den Sinn für das Große der Perikleiſchen Zeit ſo gut wie verſchloſſen, daß

er ſtatt einer Bereicherung der Kunſt durch neue Formen und Stoffe ein allgemeines Verweichlichen derſelben annimmt.

Was aber von Hirt, angeblich nach Plinius, über das Aufhören der Kunſt geſagt wird, beruht auf der ganz grundloſen Verwerfung derjenigen Anſicht, nach der Plinius, welcher in jenem ganzen Abſchnitt von der Statuaria handelt, in cessavit deinde ars allein dieſe, demnach die aeris fundendi scientia, verſtehen konnte, keineswegs die ganze bildende Kunſt. Wohin ſofort Herr Hirt mit jenen willkürlichen Ausdehnungen komme, zeigt ſich gleich darauf: die Kunſt wird wieder belebt, alſo war ſie todt, oder doch ſterbend? Das geſchieht durch Athenäer, alſo Künſtler der attiſchen Werkſtätte, die nach Rom kommen. Wie nun ſollen wir das denken? War die Kunſt in Athen todt, d. h. gab es damals in Athen keinen namhaften Künſtler, wie kamen die Römer dazu, ſie nach Rom zu rufen? und kamen ſie als ausgezeichnete Künſtler dahin, wie konnten ſie die Kunſt daſelbſt wieder beleben, welche in Rom zuvor nie gelebt hatte, in ihnen ſelbſt aber nicht geſtorben war? Anderes aber hat Herr Hirt gegen die Sache im Ganzen nicht vorgebracht, denn gleich nach jener Erörterung kommen vermiſchte Bemerkungen über die Abhandlungen, aus denen ich, was der Berückſichtigung oder Widerlegung werth ſchien, bereits in den Noten aufgenommen habe. Dieß alſo ſind die Mittel und die Waffen, mit denen die alte Archäologie in ihrer lauterſten Geſtalt bey Mayer, mit dem ägyptiſirenden Spätfrühling bey Hirt, und mit dem vorgeblichen Princlpe des organiſchen Lebens bey Müller gegen die hier der öffentlichen Beurtheilung von Neuem übergebene Anſicht zu Felde liegt. Möge ſich auch dieſem Widerſtreite der Meynungen, der immer der Umgeſtaltung überlieferter Anſichten zur Seite geht, die Eris als eine heilſame erweiſen; τὸ δ' εὖ νικάτω!

Zweyter Nachtrag
zur dritten Abtheilung.

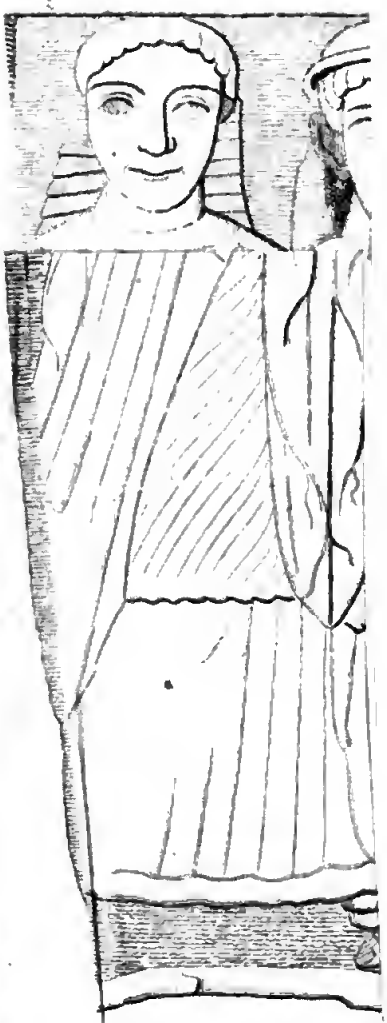
Mit dem Vorhergehenden ist der Gegenstand dieser Schrift zwar abgethan und die Untersuchung geschlossen; da sie indeß, wie man gesehen, mit einer ganzen Heerschaar abweichender Lehren und Ansichten im Streite liegt, so wird es der Führung ihrer Sache ganz gemäß erscheinen, wenn der Verfasser außer den Abhandlungen und ihrem Rüstzeug in Anmerkungen und Zugaben von seinen andern archäologischen Arbeiten noch einige, erweitert, verbessert oder im Auszug hier wieder aufnimmt, durch welche einzelne Lehren des Werkes gestützt und geschirmt werden.

1.

Ueber die altdorischen Bildwerke von Selinunt.

(Hierzu Tafel 1.)

Die in dem ersten Abschnitt dieser Schrift enthaltenen Untersuchungen, nach welchen der altheilige Styl der griechischen Sculptur bis gegen die 50 Olympiade in unveränderter Starrheit und Eigenthümlichkeit bestand, haben durch die in Selinunt entdeckten altdorischen Bildwerke eine eben so unerwartete als wichtige Bestätigung gefunden. Ich benütze deßhalb mit Vergnügen die Gelegenheit, welche mir die Theilnahme meines verehrten Freundes, des Hrn. Geh. Rathes von Klenze, an dieser archäologischen Arbeit bietet, von jenen Bildwerken fünf



Tafeln, die einzigen, welche sich aus den Trümmern genügend herstellen ließen, in den mit größter Genauigkeit und charakteristischen Wahrheit ausgeführten Zeichnungen bekannt zu machen, die er aus Sicilien mit sich gebracht und mir zu diesem Behufe überlassen hat. Füglich schicken wir eine Zusammenstellung desjenigen voraus, was über Fund, Inhalt und Styl derselben, so wie über die Zeit ihres Ursprungs öffentlich ist verhandelt worden.

Die erste, den architektonischen und archäologischen Kenner in gleicher Weise bewährende Nachricht darüber verdanken wir in Deutschland dem eben genannten Gelehrten, welcher in einem Schreiben an den Herausgeber des Kunstblattes 1824. Nro. 69. 76. darüber in folgender Weise berichtet:

Palermo den 20. Dec. 1823.

Ich beeile mich Ihnen, werther Freund, Nachricht von einer Entdeckung zu geben, welche in der Geschichte der hiesigen Alterthümer Epoche machen wird, und überhaupt für die Kenntniß altgriechischer und sicilischer Kunst höchst wichtig ist.

Im vergangenen Sommer unternahmen es zwey englische Architekten, William Harry und Samuel Angell, in den berühmten Tempelruinen von Selinunt Nachgrabungen anzustellen, und ein reicher Fund von Bildhauerwerken, architektonischen Fragmenten und gemalten Zierden belohnte sie dafür. Der eine dieser Forscher (Harry) mußte das Unternehmen in Selinunt selbst mit dem Leben büßen, indem ein durch Hitze, Anstrengung und böse Luft erzeugtes Fieber ihn hinwegraffte. Sobald die Regierung von den Ergebnissen dieser Nachgrabungen Kunde erhielt, ward Beschlag auf das Gefundene gelegt. Hiehergebracht wurden die Fragmente der kleinen Sammlung der Universität einverleibt, woselbst auch ein großer Theil dessen, was der Engländer Faghan früher schon in den Ruinen von Tyndaris fand, aufgestellt ist.

Da ich schon in Rom und Neapel von diesen Selinuntischen Bildhauerwerken gehört hatte, so beeilte ich mich, kaum hier angekommen, dieselben zu sehen, und theile Ihnen hier eine kurze Be-

ſchreibung derſelben mit, welche ich, wenn ich die Ruinen, denen ſie angehören, und zu denen ich morgen abreiſe, erſt geſehen und unterſucht haben werde, vielleicht noch vervollſtändigen kann.

Die gefundenen Werke gehören zwey doriſchen Tempelruinen an, deren eine innerhalb der Citadelle oder Akropolis, die andere außerhalb derſelben an dem jetzt ſogenannten Orti dei Pileri liegt.

Nebſt einer großen Anzahl kleiner Fragmente, als Hände, Füße, Gewandſtücke und vier Köpfe, ſind hier drey Basreliefs gefunden worden, welche für Metopen gehalten werden. Alle dieſe Werke ſind aus einem ziemlich verdichteten Kalkſtein oder Tuff, welcher aber an mehreren Stellen bedeutend durch Verwitterung gelitten hat. Der Styl iſt der der altgriechiſchen Schule; und obwohl ich es hier noch nicht übernehmen mag, denſelben genauer, nach Ort und Zeit, feſtzuſetzen, ſo kann man doch eine bedeutende Aehnlichkeit mit den berühmten äginetiſchen Werken nicht mißkennen. Jedoch iſt die Arbeit unendlich viel roher, die Stellungen viel unnatürlicher und die Formen noch viel mehr conventionell.

Von den drey Stücken, welche für Metopen gelten, ſind zwey ſo weit erhalten, daß über ihr Maß und ihre Form im Ganzen kein Zweifel obwaltet; das dritte Stück aber ſcheint wohl nur durch Reſtauration eine ähnliche Geſtalt und Größe erhalten zu haben.

Jene zwey Metopen nun ſind flach, oben und unten aber mit einer viereckigen Platte verſehen, deren untere, worauf die Figuren ſtehen, dem Architrav, die obere aber ſchon dem Kranzgeſimſe, als jenes Band, welches die Krönung der Triglyphen bildet, und auch über den Metopen hinwegläuft, angehört. Das untere Band iſt 9½ Zoll, die Metopenfläche 3 Fuß 8½ Zoll, und das obere Band etwa 8 Zoll hoch, die ganze Breite der Stücke 3 Fuß 9 Zoll, der Vorſprung des Bandes, worauf die Figuren ſtehen, iſt etwa 6 Zoll. Auf der obern Platte des erſten Stückes ſieht man noch deutliche Spuren eines roth gemahlten Mäanders. Dieſes erſte Stück enthält drey Figuren, welche ohne Zweifel in der Mitte ſtehend den Hercules Melampygos, und die beyden

Söhne der Thia, Paſſalus und Alkmon, darſtellen. Der Held, deſſen Figur etwa 3¼ Fuß hoch, von dickem Körperbau, und mit ganz freygearbeiteten Beinen dargeſtellt iſt, ſteht wie geſagt in der Mitte, mit dem Obertheile des Körpers ganz en face, die Schenkel und Beine aber ganz im Profil gewendet, ſo daß die Füße in paralleler Richtung gerade voreinander ſtehen. Der Kopf hat einen lächelnden affectirten Ausdruck, beſonders im Munde, iſt bartlos, und das eine noch erhaltene Auge ſcheint geſchloſſen, oder doch nur ſehr wenig geöffnet. Die Haare ſind über der Stirn regelmäßig gelockt. Der Körper, an welchem beſonders eine ungeheure Fülle der Theile bemerkbar iſt, welche dem Helden hier das Epithet leihen, und worin er mit den Figuren altſiciliſcher Vaſen übereinkommt, ſcheint völlig nackt zu ſeyn, und man bemerkt, quer hinter dem Rücken hängend, nur das kurze Schwert, deſſen Tragband quer über die Bruſt nur mit einem rothgemahlten Streifen angedeutet iſt. Eine Hand hält er auf der Bruſt, mit der andern eine der Nebenfiguren. Dieſe hängen völlig gleich und regelmäßig rechts und links hinab, mit gebogenen Knien und über der Bruſt gekreuzten Händen. Um die links befindliche hat Hercules den Arm geſchlungen, ſo daß die Hand über den Knieen minder ſichtbar wird; die rechts aber hat nur die Ferſen auf der Schulter des Helden, ohne daß man die Lanze noch ſehe, welche ſie eigentlich nach der Erzählung des Tzetzes ſchwebend erhält. Die Köpfe ſind äußerſt unförmlich, und überdem noch ſtark verwittert. Die Haare ſind minder regelmäßig gelockt, und auf jeder Seite hängen, ſich überwerfend, drey Flechten herab. Beyde Figuren ſind ebenfalls ganz nackt, und man bemerkt nur um die Knöchel der Füße und über den Knieen Bänder oder Feſſeln. Obwohl in allen dieſen Figuren noch keine Spur von eigentlicher Charakteriſtik, Schönheit der Form oder Ausdruck zu finden iſt, ſo bemerkt man doch ſchon die roheſten Anfänge jenes Styles, deſſen ſtrenge und folgerechte Entwicklung die griechiſche Kunſt auf den höchſten Gipfel der Vollendung führen ſollte, nebſt jenem Sinne von regelmäßiger gewiſſermaßen architektoniſcher Anordnung der Bildwerke, welche der Architektur zum Schmuck dienten.

Die zweyte Metope ſtellt den Perſeus vor, welcher der Meduſe das Haupt abſchneidet, und dabey von der Athene unterſtützt wird. Der Held von Mykene, wieder mit ungeheuren Hintertheilen dargeſtellt, ſteht auch wieder in der Mitte des Ganzen, ſo daß der Kopf und Oberleib ganz en face, der Untertheil aber von der Seite erſcheint. Auf dem Kopfe hat er über einer regelmäßigen Lockenfriſur den Flügelhut. Der Ausdruck des Geſichtes zeigt wieder jenes eigenthümliche Lächeln, und die Augen ſind, wie es hier die Handlung verlangt, völlig geſchloſſen. Den Harniſch kann man nicht bemerken, vom Nabel bis unter die Scham hinab aber hängt ein regelmäßig und flach gefaltetes Stück Zeug. An den Beinen bemerkt man die Knemiden, welche aber ſchon tief unter den Knieen mit einer hornähnlichen Ausbiegung endigen und mit der Fußbekleidung ohne beſondern Abſatz zuſammenlaufen. Mit dem linken Arm packt er die Meduſe an den Haaren des Oberkopfes, mit der rechten hält er das kurze Schwert, womit er ihr das Haupt abſchneidet. Sie kniet mit dem rechten Beine und ſtützt das linke in gebogener Stellung auf den Boden. Der Obertheil des Körpers iſt wieder ganz en face, der Untertheil aber im Profil geſehen. Das Haupt iſt ſcheußlich, mit weitgeöffneten Augen, deren Pupillen gemahlt ſind, kleiner Naſe, und ungeheurem, geöffnetem, breitgezogenem, und mit großen Zähnen verſehenem Munde, aus welchem die Zunge lang hervorhängt. Die Haare ſind über der Stirn regelmäßig gelockt, und hängen in Flechten tief auf die Schultern herab, aber man bemerkt keine Spur von Schlangen darin. Unter dem rechten Arme, und mit der linken Hand hält dieſe Meduſe ein kleines Flügelpferd mit unförmlich langem Hintertheil, den Pegaſus, welcher aus ihrem Blute entſtand. Rechts hinter dem Perſeus ſteht die Athene, ganz in ein langes Gewand gehüllt. Obwohl dieſe Gottheit bekanntlich der Mythe nach ſo thätigen Antheil an der Handlung des Helden nahm, ſo blickt ſie doch hier ganz gleichgültig und mit dem gewöhnlichen lächelnden Ausdrucke gerade vor ſich hin. Die Augen ſind weit geöffnet, die Pupillen, Wimpern und Brauen derſelben mit ſchwarzer Farbe gemalt, welche ſich noch ſehr deutlich erhalten hat. Die Haare ſind wieder

regelmäßig gelockt und in Flechten herabhängend. Um den Hals und auf der Brust sieht man noch deutlich die Spuren einer braunrothen Malerey, welche ohne Zweifel die Aegis der Göttinn darstellte. Mit derselben Farbe war auch der ganze Grund, worauf die Figuren stehen, gemalt. Das lange, flach und steif gefaltete Gewand reicht bis zu den nackten Füßen hinab, welche in ganz paralleler Richtung hinter und neben denen des Perseus stehen. In der rechten, auf der Brust gehaltenen Hand scheint die Göttinn einen Stab zu halten, welcher aber flach ist, und schachbrettartig mit blauer Farbe gemahlt und verziert gewesen zu seyn scheint. Jedoch sind diese fast verwischten Spuren der Dunkelheit des Locals wegen, worin sie aufbewahrt werden, schwer ganz deutlich zu erkennen und zu bestimmen. Diese Metope ist übrigens in Maß, Form, Material und Styl ganz der vorigen ähnlich, welches aber bey der dritten, welcher man durch die Gypsrestauration ebenfalls die Metopenform und deren Maß gegeben hat, nicht der Fall ist. Besonders zeigt sich eine bedeutende Verschiedenheit in dem Vorsprunge der untern, dem Architrave angehörigen Platte, worauf die Figuren stehen; diese springt hier, statt 6, 14 bis 15 Zoll vor, und es ist für den, welcher die architektonische Eintheilung des dorischen Hauptgebälkes und Frieses kennt, nicht wohl zu begreifen, wie eine solche Verschiedenheit jenes Platten-Vorsprunges in einem und demselben Gebälke Statt gehabt haben könnte. Ueberdem scheint auch der Styl der Arbeit verschieden, und auf einem etwas höhern Grade von Ausbildung zu stehen, so daß man die Restauration und Angabe als Metope mit Recht bezweifeln darf.

Wir sehen auf diesem Relief drey weibliche Figuren dargestellt, deren eine in der Mitte auf einem Wagen steht, während die andern beyden zu jeder Seite ein Pferd führen. Ob diese beyden Figuren zu Pferde sitzen oder nur daneben hergehen, ist der Stellung, der großen Fragmentirung, und auch der mangelhaften Arbeit wegen schwer zu unterscheiden. Ja es ist selbst schwer zu bestimmen, ob diese zwey Pferde auch noch zum Wagen gehören oder nicht, die ganze Stellung scheint dagegen, dafür aber der Umstand zu sprechen, daß die Figur auf dem Wagen deutlich die

Zügel dieſer Pferde hält. Der Wagen würde dann eine Quadriga ſeyn. Die Figur, welche auf demſelben ſteht, ſo wie der Wagen ſelbſt und die zwey Pferde in der Mitte ſind ganz en face gearbeitet, und die Pferde ſo verkürzt, daß man ſowohl die Vorder- als Hinterbeine ganz frey gearbeitet ſieht, und die Schweife erſt an dem Grunde feſthängen. Die Mähnen ſind regelmäßig gelockt, und in zwey Flechten auf jeder Seite unter den Ohren zurückgebogen. Von dem Wagen ſieht man zwiſchen den beyden mittleren Pferden die Vorderwand, Deichſel und Achſe; neben jedem dieſer Pferde ein Rad als volle Scheibe, und zur Hälfte aus dem Grunde hervorragend. Von der Figur auf dem Wagen haben ſich nur der Kopf, der über den Hüften enggegürtete Unterleib und die zwey Hände, die eine mit dem Vorderarm, erhalten. Der Styl des Kopfes iſt etwas weniger roh als bey den vorigen, und zeigt ſtatt der weit geöffneten oder ganz geſchloſſenen Augen jene ſchiefgezogenen, halbgeöffneten ὄμματα μεμυκότα des hieratiſchen Styls. Der Mund zieht die Winkel lächelnd hinauf. Die beyden daneben befindlichen Figuren ſind ebenfalls weiblich, beyder Köpfe fehlen, und man ſieht nur noch, daß eine jede Figur drey herabhängende Locken hatte, die eine rechts, die andere links; von Bekleidung bemerkt man an den erhaltenen Theilen der Körper geringe Theile. Die Pferde, welche an jedem äußerſten Ende von dieſen Figuren geführt werden, ſcheinen einen andern Kopfputz zu haben, wie die beyden mittleren; man bemerkt nichts von den Flechten, und auf dem Halſe ſcheinen die Mähnen kurz geſtutzt; auch wenden ſie die Köpfe nicht gerade aus. Auf der Bruſt haben jedoch, ſo viel es der verwitterte Zuſtand der Werke erlaubt zu unterſcheiden, nur dieſe beyden geführten Pferde gezierte Riemen. Der Styl dieſes Stückes iſt bedeutend beſſer als in den zwey erſt beſchriebenen, die Pferde beſonders, und auch das Wenige, was ſich von den drey Figuren erhalten hat, iſt ohne Uebertreibung der Form und der Muskeln richtig und deutlich überall angegeben. Man hat hier in dieſem Werke eine Verewigung des Sieges der Tochter des Archidamas, Cyniſca, in den olympiſchen Spielen ſehen wollen; jedoch ſcheint mir dieſes ſchwer zu erweiſen,

theils der Zeit, theils der Einzelnheiten der Darstellung selbst wegen, aus welcher nicht deutlich hervorgeht, ob hier eine Quadriga oder Biga dargestellt sey, und wer die beyden Führerinnen der Nebenpferde seyn könnten. In jedem Falle aber scheint dieses Werk, so wie schon gesagt, keineswegs eine Metope gewesen zu seyn; ist hier wirklich der Sieg der Cydisca dargestellt, so muß man das Basrelief als ein an irgend einem Orte des Tempels aufgestelltes Weihgeschenk betrachten. Bis jetzt ist jedes Zeichnen der Sachen streng verboten, und schlechte Aufstellung und Licht machten, daß ich selbst die Erlaubniß, schriftliche Bemerkungen zu machen, kaum vollständig benutzen konnte.

Außer diesen Werken, welche, wie schon gesagt, im Innern der Citadelle gefunden wurden, sieht man hier noch drey bedeutende Fragmente aus dem großen Tempel außerhalb der ehemaligen Stadt. Unter diesen nimmt ein recht wohl erhaltenes Stück Metope den ersten Platz ein. Da aber die Höhe des Architravs an diesem Tempel aus zwey Lagen construirt ist, so fehlt den Figuren dieses Fragments der obere Theil. Die Breite dieses Stückes ist 4 Fuß 2½ Zoll, die Höhe nebst der untern nur 1½ Zoll dicken Platte, 2 Fuß 10 Zoll. Man sieht darauf zwey lebensgroße Figuren, wovon der knienden männlichen der Kopf, der weiblichen vorwärtsschreitenden aber durch die Steinfuge der Obertheil des Körpers über dem Nabel weggeschnitten ist. Die männliche Figur kniet zur Linken, und ist mit einem Harnisch bekleidet, unter welchem hinweg ein kurzes Gewand bis zur Scham hinabreicht, die jedoch durch die kniende Stellung ganz entblößt wird. Ueber dem Harnisch sieht man von der Linken zur Rechten einen Riemen, von der Rechten zur Linken aber zwey Schnüre laufen, an welchen ein Knöchel hängt. Von Bein oder Fußbekleidung ist keine Spur vorhanden. Die weibliche Figur ist mit dreymal überschlagenem und zu beyden Seiten in Falten herabhängendem Gewande bekleidet. Der Styl dieser Falten ist zwar noch nicht ganz frey und natürlich, aber doch schon bedeutend besser als in vielen Werken des sogenannten heiligen Styls. Da dieser Figur Kopf, Oberleib und beyde Hände fehlen, so ist es schwer, den Gegenstand der Dar-

ſtellung genau anzugeben; deutlich iſt es, daß die knieende Figur ein überwundener Held iſt, jedoch ſcheint die weibliche Figur mehr ſchützend als feindlich gegen ihn ſich zu bewegen, und es möchte deßhalb wohl eine jener Scenen der Ilias hier zu ſuchen ſeyn, wo irgend eine Göttinn einen ihrer Lieblinge gegen den beſiegenden Feind in Schutz nimmt.

Man ſieht von den Metopen deſſelben Tempels noch das Fragment eines Frauenkörpers, welcher der Bekleidung nach einer ſpartaniſchen φαινόμηρις gleicht. Da nur der Unterleib und der Schenkel erhalten, ſo iſt es ſehr ſchwer, irgend eine Vermuthung über ihre Bedeutung aufzuſtellen, und wir müſſen uns begnügen, den allerdings intereſſanten Styl des reich fliegenden und an den Seiten der Hüften bis zum Gürtel aufgeſchlitzten Gewandes und des entblößten Schenkels, als einen Beweis mehr anzuerkennen, daß von den Sculpturen des erſten bis zu denen dieſes Tempels ſchon ein bedeutender Fortſchritt in der Kunſt bemerkbar iſt.

Noch deutlicher aber wird dieſes durch ein drittes Fragment, den Leib und Kopf eines ſterbenden Helden. Dieſer iſt mit ſchönem, zierlich gearbeitetem und durch Nähte und Linien reich geſchmücktem griechiſchem Helm bedeckt, und zeigt einen eben ſo ſonderbaren als gräßlichen Ausdruck. Die Augen ſind geſchloſſen, die Naſe ziemlich lang und ſpitz, und der Mund grinſend an beyden Seiten hinaufgezogen und halb geöffnet, ſo daß man die Zähne und Zunge ziemlich deutlich ſieht. Ein in tauſend kleine, wurmartige Löckchen, welche in fünf bis ſechs Reihen übereinander gelegt, bis zu den Schläfen ſich hinaufziehen, gekräuſelter Spitzbart bedeckt das Kinn und zwey lange Schnurrbärte ziehen ſich von der Oberlippe über denſelben faſt bis zum Kinn herab. Die Muskeln des Leibes ſind regelmäßig durch den Harniſch zu ſehen, und eine zwar flache, aber doch weit weniger ſteife Draperie erſcheint am Oberarm und unter den Hüften. Daß dieſe Figur mit andern zuſammengruppirt war, ſieht man deutlich aus den Fragmenten von Hand und Fuß einer andern Figur, welche auf dem Schenkel des Sterbenden ſich erhalten haben. Jedoch iſt bis jetzt keine Conjectur über die Zuſammengruppirung und Bedeutung zu machen. Daß

aber auch hier, so wie im erst- und zweytbeschriebenen Fragmente eine Homerische Scene dargestellt war, scheint nicht unwahrscheinlich.

So viel genüge für den Augenblick über diese höchst merkwürdigen Werke, vielleicht daß mich die Untersuchung der Ruinen von Selinunt selbst in den Stand setzt, Ihnen etwas Näheres darüber mitzutheilen; jedoch auch schon, so wie sie sind, können sie eine Lücke in der Geschichte der Kunst ausfüllen, indem sie uns zum Erstenmale an einer Folge von bedeutenden Werken den Stand der Plastik zeigen, welche griechische Colonien in der frühern Zeit ihrer Niederlassung in Sicilien befolgten.

So weit Herr von Klenze. Die Denkmäler aber, von denen sein Bericht handelt, hatten noch in demselben Jahre, wo er ihn schrieb (1823), einem sicilischen Antiquar Hrn. Pisani Veranlassung zu einer kleinen Schrift gegeben, welche zu Palermo unter dem Titel erschien:

> Memorie sulle opere di Scultura in Selinunte ultimamente scoperte di Pietro Pisani. Palermo 1823. (Herausgegeben erst 1824.)

Der Verfasser handelt darin zuerst von der ältern Geschichte der Stadt und geht dann zur Beschreibung und Erklärung der genannten Bildwerke über, die er seiner Schrift in fünf flachen und charakterlosen Umrissen beygefügt. Außerdem enthält sie zwey Münzen, eine hat im Gepräge den Eppich (τὸ σέλινον, apium sylvestre), welcher häufig in der Gegend wächst und zunächst einem der beyden Flüsse daselbst den Namen gegeben hatte (ὁ σελινόεις, σελινοῦς nämlich ποταμός der Eppichreiche). Der andere hieß Hypsas und wird auf den Münzen nach dem alten Alphabet ΗΥΨΑΣ geschrieben. Der Name Selinus aber ging dann von dem Flusse eben so auf die an seinen Ufern gebaute Stadt über, wie der des Akragas auf das neben ihm erbaute Agrigent, welche Stadt Pindarus als Herrscherinn begrüßt, die den schön umbauten Hügel neben dem heerdenreichen Akragas bewohne. Pyth. 12. zu Anf. Die zweyte, seltene, ent-

hält das Haupt der Meduſa, welche das Relief der oben beſchriebenen Metope unter dem Schwerte des Perſeus zeigt.

Von dieſer Schrift des Herrn Piſani gab das Kunſtblatt 1825 Nr. 45. eine vorläufige Nachricht, worin es in Bezug auf die plaſtiſchen Werke, welche ſie behandelt, heißt: „Die Beſchreibung ſtimmt größtentheils mit der des Herrn von Klenze überein, nur daß dieſer auch die Angabe der Maße beygefügt und des Fragments einer weiblichen Statue erwähnt hat, welches Hr. Piſani übergeht. Bey dem Relief der Quadriga ſind die Meynungen getheilt. Hr. v. Klenze beſchreibt die auf und neben der Quadriga befindlichen drey Figuren als weibliche, und ſagt, man habe in dieſem Werk eine Verewigung des Siegs der Tochter des Archidamas, Cyniſca, in den olympiſchen Spielen ſehen wollen, zweifelt jedoch ſelbſt an der Richtigkeit dieſer Erklärung, ſo wie an der Wahrſcheinlichkeit, daß dieſes, beſſer als die zwey andern Reliefs gearbeitete, und auch in den äußern Verhältniſſen von ihnen abweichende Werk, ebenfalls, wie jene, eine Metope gebildet habe. Herr Piſani dagegen nennt die mittlere Figur eine männliche, und ſieht in ihr den ſiciliſchen Bacchus, welchem Ceres und Proſerpina die Quadriga lenken helfen; eine Beſtätigung ſeiner Anſicht findet er in der Ueberzeugung, daß das Werk als Metope zu den beyden andern gehört habe, auf welcher gleichfalls Söhne des Zeus dargeſtellt ſind. Im Widerſpruch mit dieſer Meynung ſteht Hr. Angelo Palumbo in einer Anzeige der Piſani'ſchen Abhandlung im Giornale de Scienze, lettere ed arti per la Sicilia, Septemberheft 1824. Er ſieht in der Quadriga dieſelbe, welche auf einer Münze von Selinunt (in der Sammlung Torremuzza) dargeſtellt und deren Abbildung ſeinem Aufſatz beygefügt iſt. Die Selinunter ſchlugen dieſe Münze zu Ehren des Empedokles von Agrigent, welcher die ſchädlichen Ausdünſtungen des Sumpfes Gonuſa bey Selinunt durch Hineinleitung der Flüſſe Ipſa und Selinon (Hypſas und Selinus, nur der Hypſas ward hineingeleitet) vertrieb, und dadurch den in der Stadt herrſchenden Seuchen ein Ziel ſetzte. Auf der Qua-

driga der Münze ſtehen zwey Figuren, von welchen die eine rückwärts blickt, die andere die Pferde lenkt; darunter *ΣΕΛΙ-ΝΟΝΤΙΟ*; auf der Rückſeite der Münze iſt eine opfernde männliche Figur. Herr Palumbo ſieht nun auf der Quadriga des Reliefs den Apoll zwiſchen Hygiea (die ſich oft auf Selinuntiſchen Münzen befindet) und Pallas, im Ganzen ein Votivbild auf eben jene Wohlthat des Empedokles. — Auf den Einwurf, daß Empedokles kurz vor oder in der Zeit des Perikles geblüht, antwortet er, daß das Relief weit beſſer gearbeitet ſey, als die zwey andern einer frühern Epoche angehörigen, welches auch mit Herrn von Klenze's Beobachtung übereinſtimmt.

Zuletzt wird bedauert, daß die Abbildungen in Hrn. Piſani's Schrift übel gerathen ſeyen und den Styl der Sculpturen nicht erkennen ließen. Wir hoffen, dieſe merkwürdigen Werke bald in treueren Zeichnungen durch Hrn. Hittorff bekannt gemacht zu ſehen, welcher mit Herausgabe ſeiner in Sicilien angeſtellten Unterſuchungen, beſchäftigt iſt."

Dieſe Hoffnung ward in ſoweit erfüllt, daß Herr Hittorff in ſeinem Werke, Architecture antique de la Sicile 4me Livraison, die Architektur der Tempel von Selinunt und (Pl. 24 und 25.) Zeichnungen von den drey Bildtafeln mit Perſeus, Hercules und der Quadriga geliefert hat, welche, den Charakter derſelben treuer als die Abbildungen bey Piſani wiedergeben, obwohl auch ſie gegen die Genauigkeit der hier zur Bekanntmachung kommenden zurückſtehen, indem ſie die Fragmentirung nicht genau wiedergeben, die Strenge des Charakters aber in der getuſchten Manier etwas verweichlichen.

Wie aber im Kunſtblatte, ſo fand die Schrift Piſani's auch in Böttigers Amalthea 3. Th. S. 30. einen Berichterſtatter aus Neapel, welcher dem Herausgeber jener reichhaltigen Zeitſchrift Veranlaſſung gab, ſich über die Kerkopen, welche hier Hercules über die Schultern gehängt hat, ihre Fabel und Benutzung derſelben für die Bühne wie für die zeichnende und bildende Kunſt mit Gründlichkeit und Sachkenntniß zu erklären. Der Träger,

an dem die beyden Kerkopen hängen, wird nicht für die Lanze sondern für das Tragholz, ἀνάφορον genommen, wie es auch sonst auf Denkmälern gefunden wird. Doch war dem Herausg. der Brief von Kleuze ganz entgangen oder doch nicht gegenwärtig geblieben; denn statt auf ihn unmittelbar Bezug zu nehmen, liefert er, aus The new monthly Magazine 1824. Nro. 41. aus dem Englischen in das Deutsche übersetzt, wie er glaubt „den brieflichen Bericht eines Britten," der nichts Anderes ist als eben Klenze's Brief, welchen das englische Journal erst aus dem Morgenblatt aufgenommen hatte.

Indeß hatte die Schrift des Herrn Pisani in Italien zu einer andern Veranlassung gegeben:

> Osservazioni sulle antiquità di Selinunte illustrate del Ch. Sign. Pietro Pisani. Poligrafia (sic) Piesolana. MDCCCXXV.

Unter der Zueignung derselben nennt sich Herr Francisco Inghirami als Verfasser und berichtet, daß sie aus dem vierten Bande seiner Nuova Collezione di opuscoli e notizie di Scienze, lettere ed arti besonders abgedruckt sey. Da aber über Bedeutung und Styl der Bildwerke von den Vorgängern sattsam war gesprochen worden, kam es noch darauf an, die Zeit ihres Ursprungs bestimmter auszumitteln, was ich in einer Anzeige der beyden italienischen Schriften im Kunstblatt 1827. gethan habe, aus welcher hier das Nöthige folgt:

Auch Herr Inghirami gibt Nachricht vom Alter und von den Schicksalen der Stadt, erklärt den Inhalt des Bildwerkes und sucht den Styl wie den Ursprung desselben zu bestimmen. Er geht ganz in den Fußstapfen des Herrn Pisani, den er auszieht, und ist nur darin eigen, daß er, von einem Florentiner eine dankenswerthe Unbefangenheit, dem sicilianischen Archäologen widerstrebt, welcher darauf ausgeht, die Bildwerke für hetruriſche zu erklären und die Stadt als ein Werk der Siculer, als der Lehrlinge hetruriſcher Kunst, darzustellen; doch argumentirt Hr. Inghirami gegen diese abenteuerliche Annahme nur aus dem

dem Allgemeinen, ohne die Richtigkeit des Grundes, auf dem sie ruht, zu erkennen und nachzuweisen.

Ein großer Theil der archäologischen Merkwürdigkeit dieser Bildwerke hängt davon ab, daß sich die Zeit ihres Ursprunges mit ziemlicher Bestimmtheit ausmitteln läßt; da nun aber die Untersuchungen und Dafürhaltungen der beyden Italiener diesen Hauptpunct gerade mehr verdunkeln als aufklären, so wird nöthig seyn, hierüber das Erforderliche auseinander zu setzen. Herr Pisani nimmt, um das Alter von Selinus zu bestimmen, die Zeiten des Dädalus in die Untersuchung auf. Von diesem weiß er, daß er gegen 60 Jahre vor der Zerstörung Troja's, die 1382 eingetreten, also etwa 1442 in Sicilien gelandet habe, und dieser beneidenswürdigen Kunde chronologischer Dinge aus der mythologischen Zeit entspricht nun die Kunst, mit welcher ausgemittelt wird, daß damals Selinus schon gestanden habe. Es erzählt nämlich Diodorus von Sicilien, Dädalus habe, „in der Gegend der Selinuntier" eine Schwitzhöhle angelegt *), und da mußten ja doch schon Selinuntier gewesen seyn, also auch eine Stadt Selinus. Man muß, so meynt er, nicht etwa glauben, Diodorus benenne die Gegend mit einem spätern Namen, welchen sie zu seiner Zeit trug, denn „das würde er mit Sorgfalt angemerkt haben," wie er, von einem andern Werke des Dädalus im gleich Vorhergehenden sprechend, in Bezug auf die agrigentinische Gegend thut, mit den Worten: „in dem Gebiete, das jetzo das agrigentinische genannt wird." **) Da hätte nun freylich den Verfasser schon Ducker belehren können, daß nicht das akragentinische Gebiet im Allgemeinen, sondern ein Theil mit einem zu Diodorus oder seines Gewährmanns Zeiten eigenen Namen gemeynt war: „die jetzt so genannte akragentinische Gegend am Kamikus." Aber auch abgesehen davon, so konnte die Genauigkeit der Bezeichnung in dem unmittelbar

*) τρίτον δὲ σπήλαιον (ὁ Δαίδαλος) κατὰ τὴν Σελινουντίαν χώραν κατεσκεύασεν. Diod. Sic. IV. 78. p. 321.

**) κατὰ δὲ τὴν νῦν Ἀκραγαντίνην ἐν τῷ Καμικῷ καλουμένην. Wie oben.

Vorangehenden gerade veranlaſſen, daß er ſie gleich darauf nicht wiederholte, weil ſie ſich von ſelbſt verſtand. Denn wie mochte Diodorus, gleich Herrn Piſani der Meynung ſeyn, die Gegend der Stadt habe zur Zeit, wo hier Siculer oder Sicaner, auf jeden Fall ungriechiſche Barbaren, hauſten, einen ſo offenbar griechiſchen, von einer bekannten Pflanze hervorgenommenen Namen getragen? Auf ſolchem Grunde beruht die Hypotheſis, daß Selinus älter als Dädalus ſey; und dergleichen heißt dort hiſtoriſche Unterſuchung.

„Aber als die Griechen dort einwanderten, fanden ſie doch „bereits eine Stadt, und dieſe hieß Selinus, hatte alſo aller„dings ihren Namen aus einer vorgriechiſchen Zeit. Dieß ſagt „Thukydides, und dieß folgt aus den Worten des griechiſchen „Textes, was auch die Ueberſetzer ſagen mögen.“ Immer gut, daß Herr Piſani in den griechiſchen Text geſehen, eine bey den Italienern immer ſeltener werdende Gewohnheit; ſchlimm, daß er ſich durch eine ganz leichte und offenbare Irrung der gemeinen Leſeart täuſchen ließ, die auch ſchon Ducker gehoben hat.*) Thukydides ſagt mit klaren und ſicheren Worten, daß die Megarer hundert Jahre, nachdem ſie im Gebiet der Hyblär ſich

*) ἔτεσιν ὕστερον ἑκατὸν ἢ αὐτοὺς οἰκίσαι (nämlich τοὺς Μεγαρέας ἐν Ὑβλαίοις) Πάμμιλον, πέμψαντες ἐς Σελινοῦντα κτίζουσι καὶ ἐκ Μεγάρων τῆς μητροπόλεως οὔσης αὐτοῖς ἐπελθών, ξυγκατῴκισε. Thucyd. VI. 4. (nicht lib. IV. paragrapho 6.) Hr. Piſani und Inghirami haben gut überſetzen: avendo mandato Pammilo in Selinunte vi fabricarono, denn unmöglich wohl lohnt der Mühe zu melden, daß die Megarer in Selinunt gebaut hätten, und um das Unglück voll zu machen, heißt κτίζουσι nicht in dieſem Sinne fabricare, ſondern fondare. Dazu könnte nicht ἐκεῖ (vi fabricarono) bey κτίζουσι gedacht werden, ſondern offenbar wäre αὐτήν nöthig, wie man ſich vor Ducker half; aber dann hätte man die ſeltſame Nachricht, daß die Megarer den Pammilus in die Stadt geſchickt, und nachher erſt ſie gebaut hätten. Sonſt wird das Haus erſt gebaut und dann bezogen. Uebrigens hat die Stelle doppelte Leſeart: πέμψαντΕΣ ΕΣ ΣΕΛΙνοῦντα κτίζουσι, und πεμψαντΕΣ ΕΣ ΚΑΙνοῦντα, wo in den Sylben ΕΣ, ΕΣ, ΕΛ wohl offenbar genug wird, daß zwiſchen ΕΣ und ΣΕΛ ſich das Ε irrig eingeſchoben hat, und mit Ducker ganz unbezweifelt zu leſen iſt Πάμμιλον πέμψαντΕΣ Σελινοῦντα κτίζουσι.

niedergelaſſen, den Pammilos ausgeſandt und Selinus gegründet haben; Pammilos aber ſey aus Megara, ihrer Mutterſtadt, zu ihnen gekommen, und habe ſich mit ihnen dort niedergelaſſen. Sie haben alſo, im Begriff Selinus zu bauen, den Gründer, κτίστης, nach griechiſcher Sitte, aus der Mutterſtadt begehrt und empfangen, und dieſer iſt dann in der neuen Pflanzung zurück geblieben. Damit aber fällt alles Zurückgehen auf Dädalus, Sikuler und Hetrurier weg, und um die Gründung von Selinus chronologiſch zu beſtimmen, iſt allein nöthig auszumitteln, wann die Megarer ſich des Gebiets von Hybla bemächtigt haben, da, wie wir ſahen, hundert Jahre nach dieſer Begebenheit Selinus gegründet wurde. Thukydides gibt darüber im 3ten und 4ten Capitel des genannten Buches hinlängliche Nachricht.

Zuerſt, ſagt er, kamen die Chalkideer aus Eubba nach Sicilien und gründeten Naxos. Vier Jahre darauf führte Archias, der Heraklide, Pflanzer aus Korinth herbey, und baute Syrakus. Sechs Jahre nach Syrakus Erbauung gewinnen die Chalkideer aus Naxos Leontini und dann Katane. Um dieſelbe Zeit (alſo noch im erſten Decennium der Gründung von Syrakus) kommt Lamis mit Pflanzern aus Megara, baut erſt Trotilon, wohnt dann wenige Zeit mit den Chalkideern in Leontini, wird von dort verjagt, gründet Thapſos und ſtirbt; die andern aber (alſo das Volk, welches ſeiner Führung folgte) gewinnen das Gebiet der Hyblaer und gründen dort ihre Stadt. Daraus iſt offenbar, daß die Anſiedlung der Megarer in Hybla vom Gefolge des Lamis geſchah, alſo noch in das Menſchenalter der Erbauung von Syrakus fällt. Auch das iſt klar, daß ſie in dieſem nicht zu ſpät geſetzt werden kann. Sechs Jahre nach Archias kommt Lamis, wenige Zeit wohnt er in Trotilon, und der Umſtand, daß die Gründung von Thapſos und ſein Tod unmittelbar zuſammen genannt werden, ohne daß irgend etwas von Lamis in Thapſos, nicht einmal, ob er, wie in Leontini, nur kurz dort gelebt, angegeben wird, zeigt, daß Gründung der Stadt und Tod des Gründers bald nacheinander eintraten. Aus dem-

ſelben Grunde, daß die Ueberſiedlung ſeines Gefolges nach Hybla ebenfalls unmittelbar an ſeinen Tod gereiht wird, ergibt ſich, daß nach des Führers Tod ihr Aufenthalt in Thapſos nicht von Dauer war. Nun iſt aber die Gründung von Syrakus vollkommen ſicher, und fällt auf Ol. XI, 4. Am wenigſten wird man von der Wahrheit ſich entfernen, wenn man nach dem Vorhergehenden die Beſetzung Hybla's durch die Megarer in die Mitte des Menſchenalters ſtellt, das mit der Gründung von Syrakus beginnt, alſo um Ol. XV, 4, ſo daß nun die Gründung von Selinus, als 100 Jahre ſpäter fallend, gegen Ol. XL, 4, vor Chr. 532, in das Zeitalter des Pythagoras zu ſetzen iſt.

Die Schickſale der Stadt gehören nicht hieher, auch wird ſie nur ſelten erwähnt. Ihre Größe, geſtützt auf Reichthum und den heroiſchen Muth einer zahlreichen Bevölkerung, kommt erſt da zum Vorſchein, wo ſie, noch während des peloponneſiſchen Krieges von einem furchtbaren karthagiſchen Heere bedrängt, ihren Untergang durch eine verzweiflungsvolle Vertheidigung abzuwenden umſonſt bemüht iſt.

Im vierten Jahre der 92ſten Ol. wurden ihre Mauern gebrochen, die Stadt in Trümmer gelegt, und ihre Bevölkerung dem Schwerte geopfert. Die Syrakuſaner, ſchon auf dem Wege, um ihr zu helfen, ſchickten an die Karthager, und baten wenigſtens für die Tempel um Schonung, die man, um ihrer Schätze ſich mit Sicherheit zu bemächtigen, in der erſten Wuth nicht angetaſtet hätte. Der Sieger antwortete: Die Götter hätten ſich von den Selinuntiern gewendet, und wären aus der Stadt gezogen. Die Heiligthümer wurden hierauf gleich der übrigen Stadt in jene Trümmer geworfen, welche durch mehr denn 2000 Jahre herab ſich ungeſtört in gleicher Lage erhalten haben. Der traurige Reſt ihrer Bewohner empfing zwar den einheimiſchen Boden zurück, unter der Bedingung, den Siegern zinsbar zu ſeyn; aber die Verödung der Gegend, damals begonnen, wurde wie eben die unberührten Trümmer zeugen, ſeitdem nicht unterbrochen, ein Umſtand, der künftigen Nachſuchungen unter ihnen reichen Erfolg verheißt. Denn, haben auch die Karthager den

Schmuck aus ihnen genommen, und, wie sie zu thun pflegten, die Bildsäulen mit sich fort geführt, so blieb doch, wie auch der neue Fund beweiset, was architektonisch mit den Gebäuden verknüpft war, in ihnen zurück, und muß unter den Trümmern begraben seyn.

Selinus hat demnach nur gegen 52 Olympiaden oder 208 Jahre gestanden; *) und in dem Zeitraum von Ol. XL. bis Ol. XCII. oder zwischen Pythagoras und dem peloponnesischen Kriege sind demnach mit den Tempeln die höchst alterthümlichen Bildwerke derselben gemacht worden. Doch fragt sich, ob es möglich sey, in dieser immer noch beträchtlichen Periode die Zeit näher auszumitteln, in welcher die Bildwerke entstanden. Man könnte glauben, hier an Herrn Pisani, wenn auch nur so bey Gelegenheit, einen Wegweiser zu bekommen, aber vergeblich; Herr Pisani nämlich sucht aus der Lage des Tempels, dem die Bildwerke gehörten, an der Area eines öffentlichen Platzes, zu zeigen, er sey dem Zeus am Markte, Ζεὺς ἀγοραῖος, geweiht gewesen, dessen bey den Selinuntiern durch Herodot Erwähnung geschehe, und auf Zeus führe auch der Umstand zurück, daß die zwey mit ziemlichem Glück wieder zusammengesetzten Bildwerke den Herakles und Perseus, Söhne des Zeus, und Thaten derselben vorstellen. Nun ermordeten die Selinuntiner ihren Tyrannen Euryleon bey'm Altare des Zeus vom Markte, wohin er, vom Volke gedrängt, sich geflüchtet hatte. Dieser Euryleon aber war mit Dorieus nach Sicilien gekommen, um die Zeit, da Sybaris von den Krotoniaten zerstört ward, d. i. Ol. LXIII, 3. Es hätte demnach dieser Tempel schon im ersten Jahrhunderte der Stadt am Markte gestanden, und die Zeit, in

*) Diodorus Sic. XIII. 59. S. 588, wo er ihren Untergang nach Ephorus und Timäus ausführlich erzählt, setzt zwar ihre Dauer auf 212 Jahre; indeß kämen wir dann, wenn zu ihr die 100 Jahre bis zur Besetzung von Hybla durch die Megarer gerechnet werden, mit dieser auf Olymp. VII. zurück, während nach Thukydides sichern Zeugnissen die Einwanderung der Griechen in Sicilien erst Olymp. XI. begann. Darum hat schon Ducker angenommen, in dem Texte des Diodorus sey die Zahl verdorben worden.

welcher die Bildwerke gemacht worden, ginge sofort auf das 6te Jahrhundert vor Christo zurück. Indeß wird auch hier getäuscht, wer sich bey historischer Untersuchung auf den Italiener verlassen will.

Nicht von einem Tempel, sondern allein von einem Altar des Zeus am Markte, oder im Markte, redet Herodotus, *) und ein solcher, dem Zeus als dem Berather der Volksversammlung gewidmet, ist dem griechischen Marktplatze zukömmlich, ohne daß eben ein Tempel zu ihm gehört; der Markt selber ist ihm geweiht. Aber obwohl der Versuch vergeblich ist, durch eine historische Verknüpfung der Zeit des Ursprunges dieser Bildwerke näher zu kommen, so darf man doch mit ziemlicher Entschiedenheit einen Schluß wagen, durch welchen man ihm noch näher rückt, als auf jenem Umwege. Eine Stadtgründung bei den Griechen, wie überhaupt im ganzen Alterthum, begann mit Absteckung der Bezirke und der Tempel für die Götter, zu denen die Maße aus der Mutterstadt gebracht wurden, und den einheimischen Gottheiten ihre Wohnungen auch in der neuen Stadt einzurichten, war eine der ersten Sorgen der neuen Gemeinde. Man darf also annehmen, daß Absteckung und Anlage der ersten Tempel von Selinus mit der Gründung der Stadt zusammenfällt, wenn auch ihre Vollendung nicht augenblicklich geschehen ist, sondern das erste Menschenalter der jungen Stadt ganz oder großen Theils ausfüllte. Nun zeigt die Gegend von Selinus die von einander getrennten Ruinen von sechs Tempeln, sämmtliche von dem Baustyle des Stammes, zu dem die Einwohner gehörten, des dorischen. Von diesen sechs standen drey auf der Burg, offenbar die älteren wegen ihrer Lage, dann weil sie die kleineren sind und die gedrungensten, alterthümlichsten Verhältnisse der dorischen Bauart zeigen; die andern aber, die kolossalen, waren in gleicher Linie auf einer Anhöhe gereiht, welche

*) Herodot V. 46. οἱ γὰρ Σελινούντιοι ἐπαναστάντες ἀπέκτειναν (τὸν Εὐρυλέοντα) καταφυγόντα ἐπὶ Διὸς ἀγοραίου βωμόν.

jetzt von ihren ungeheuren Blöcken den Namen der Riesenpfeiler hat. *) Diese sind nach der Lage und dem Baustyl die jüngeren, und mehrere Theile waren, wie die Trümmer zeigen, noch in Arbeit, als die Stadt von ihrem letzten Schicksale getroffen wurde. Zu jenen drey kleineren und älteren auf der Burg gehörte nun derjenige, aus dessen Trümmern die genannten Bildwerke hervorgezogen wurden; er ist der mittlere von ihnen, und fällt demnach offenbar in jene Epoche der ersten Begründung und Ausbildung der neuen Stadt, welche über die 10 ersten Olympiaden nach ihrem Ursprung auszudehnen um so weniger Grund ist, da Selinus in der kurzen Zeit seines Bestandes zu solcher Bedeutsamkeit an Bevölkerung, Reichthum und Macht sich erhoben hatte. Wir kommen demnach mit den Bildwerken von Selinus in das Zeitalter von Ol. XL. bis Ol. L., in die Zeit des Pythagoras und Solon, welche den Zeiten des Dipönus und Skyllis in der Sculptur vorher ging. An die Namen dieser beiden jüngsten Dädaliden knüpft sich, wie bekannt, die älteste Kunde von der Bewegung der alt hergebrachten griechischen Kunst zum Bessern. Seitdem wurde die Umgestaltung des aus uralter Zeit überlieferten Dädalischen Styls unternommen; und so dienen diese Reliefe, in denen eine solche Umstaltung noch nicht sich ankündigt, zugleich zur Bestätigung dessen, was von jenen Meistern bekannt ist, so wie die Nachrichten über sie umgekehrt beytragen, dasjenige zu bekräftigen, was wir von der Zeit des Ursprunges dieser Bildwerke nachgewiesen haben: Bildwerke, in denen die Starrheit des alten Gepräges noch in ganzer Strenge sich zeigt, müssen über die 50. Olympiade und die jüngsten Dädaliden zurückweichen.

Es ist offenbar, welche Wichtigkeit diese Bildwerke dadurch in archäologischer Hinsicht erhalten. Sie sind die einzigen dieses Styls, deren Zeitalter sich mit Bestimmtheit nachweisen läßt; sie sind zugleich die einzigen vollkommen beglaubigten Ur-

*) I Pileri dei Giganti.

kunden der älteſten doriſchen Kunſt, denn die äginetiſchen Bildſäulen gehören einer ſchon fortgerückten Plaſtik an, und ſind die unverwerflichſten Zeugen für die Thatſache der ſpät und nicht vor der 50ſten Olympiade begonnenen Kunſtentwickelung. Iſt aber dieſe Nachweiſung, welche, wie bekannt, ſich auch aus andern Quellen ſchöpfen läßt, durch ſie noch mehr beſtätigt, ſo iſt auch die Folge, gegen welche ſich manche, beſonders veraltete Archäologen noch fortwährend ſträuben, unabweisbar, daß von den heroiſch-mythiſchen Zeiten des Homer, deſſen Gedichte von einer regen, in ſich abgeſchloſſenen und feſten Kunſtübung Zeugniß geben, bis auf Pythagoras und Solon herab, die Plaſtik rückſichtlich ihres Gepräges in ſich ſelbſt beſchloſſen geblieben ſey und immer dieſelben Formen gebildet habe.

So weit über den Gegenſtand im Kunſtblatte. Noch einige Worte über die einzelnen Vorſtellungen der erſten Bildtafel.

Fig. 1.

Herakles, welcher die Kerkopen, Paſſalus und Akmon, an den Beinen trägt. Aus 48 Bruchſtücken zuſammengeſetzt.

Fig. 2.

Perſeus unter Beyſtand der Pallas, die Meduſa tödtend, aus deren Blut der Pegaſus entſpringt. Aus 32 Bruchſtücken zuſammengeſetzt.

Beyde Vorſtellungen kommen, wie wir ſehen, von dem mittleren der drey Tempel auf der Burg. Sie waren, obwohl in viel Stücken zerſchellt, doch ſenkrecht niedergeſtürzt. Die Trümmer jeder Metope lagen auf der Stelle, über welcher ſie früher im Geſims des Tempels zwiſchen den Säulen eingefügt waren. Dieſe zwey allein ſind die ſicheren Urkunden des älteſten doriſchen Styles, da kein Zweifel beſteht, daß ſie als Metopen mit dem einen der drey älteſten Tempel der Stadt zuſammenhingen, und mit ihm gleich nach der Gründung von Selinunt entſtanden ſind.

Fig. 3.

Die Biga oder Quadriga mit Reſten einer Figur auf dem Wagen und zweyen neben oder auf den äußern Roſſen. Aus 59 Stücken zuſammengeſetzt.

Die Meldungen von Hittorff und Klenze ſtimmen darin überein, daß die Maße dieſer Bildfläche größer ſind als der beyden anderen. Gleichwohl hat Hittorff ſie als eine Metope in der Reſtauration des Tempels angebracht. Da nun zu der Verſchiedenheit der Maße noch hinzukommt, daß der Styl ein beſſerer und mehr ausgebildeter iſt, ſo leidet die Annahme von Klenze und Palumbo, daß man in ihnen ein nicht zu der Architektur des Tempels gehöriges Weihgeſchenk deſſelben aus ſpäterer Zeit erhalten habe, wohl durchaus keinen Zweifel.

Dadurch nun gewinnt die Annahme der ſiciliſchen Archäologen Halt, daß auf ihnen die aus den Selinuntiſchen Münzen bey Paruta und Torremuzza bekannte Vorſtellung der Biga wiederholt ſey, auf der eine pfeilſchießende Figur ſteht. Wir geben die Zeichnung des Exemplares, welches ſich aus der Couſinery'ſchen Sammlung in unſerem öffentlichen Cabinete befindet, unter N. 6. dieſer Tafel. Da auf der andern Seite der Jüngling mit dem Oelzweige, ſammt der Spendung, die er begeht, auf eine Reinigung, der Hahn auf dem Altar auf hergeſtellte Geſundheit deutet, ſo hatten die Münzerklärer offenbar recht, den ganzen Typus auf die Austrocknung ſchädlicher Sümpfe bey Selinunt zu beziehen, welche man auf den Rath des Empedokles dadurch bewirkte, daß der Fluß Hypſas, deſſen Bild unter der Geſtalt eines Stiers hinter dem Spendenden ſteht, durch denſelben geleitet ward und ſeine ſtagnirenden Gewäſſer abführte. Iſt dieſes, ſo wird auf dem Wagen, den die Münzen zeigen, jener aus dem Anfang der Iliade bekannte, durch ſein Geſchoß Seuchen verbreitende Gott und in dem andern Bilde ſeine Sühnung enthalten ſeyn. Wendet man dieſes auf unſer Relief an, ſo erſcheint in ihm derſelbe Verderber, und das Werk wird in verloren gegangenen Theilen gleich den Münzen auch ſeine Verſöhnung enthalten haben, da ſein Zorn ohne dieſe Sühnung nicht ein Gegenſtand eines Weihgeſchenkes geweſen wäre. Daß die Selinuntier jene Münze zu Ehren des Empedokles geſchlagen, ja daß Empedokles neben dem Apollo auf dem Wagen abwehrend erſcheine u. dgl., ſind ſiculiſche Annahmen, die auch jetzt wohl noch ein κομψὸς ἀνὴρ Σικελός

wagen kann, ein Anderer aber als unstatthaft auf sich wird beruhen lassen. Uebrigens ist das Bild zu sehr verstümmelt, als daß eine weitergehende Erklärung des Einzelnen möglich wäre.

Fig. 4.

Stücke einer Metope, eine halbe weibliche Figur, vor ihr eine männliche, gerüstet, wie im Kampfe niedergeworfen.

Fig. 5.

Halbe Figur eines sterbenden Helden und ein einzelner Kopf.

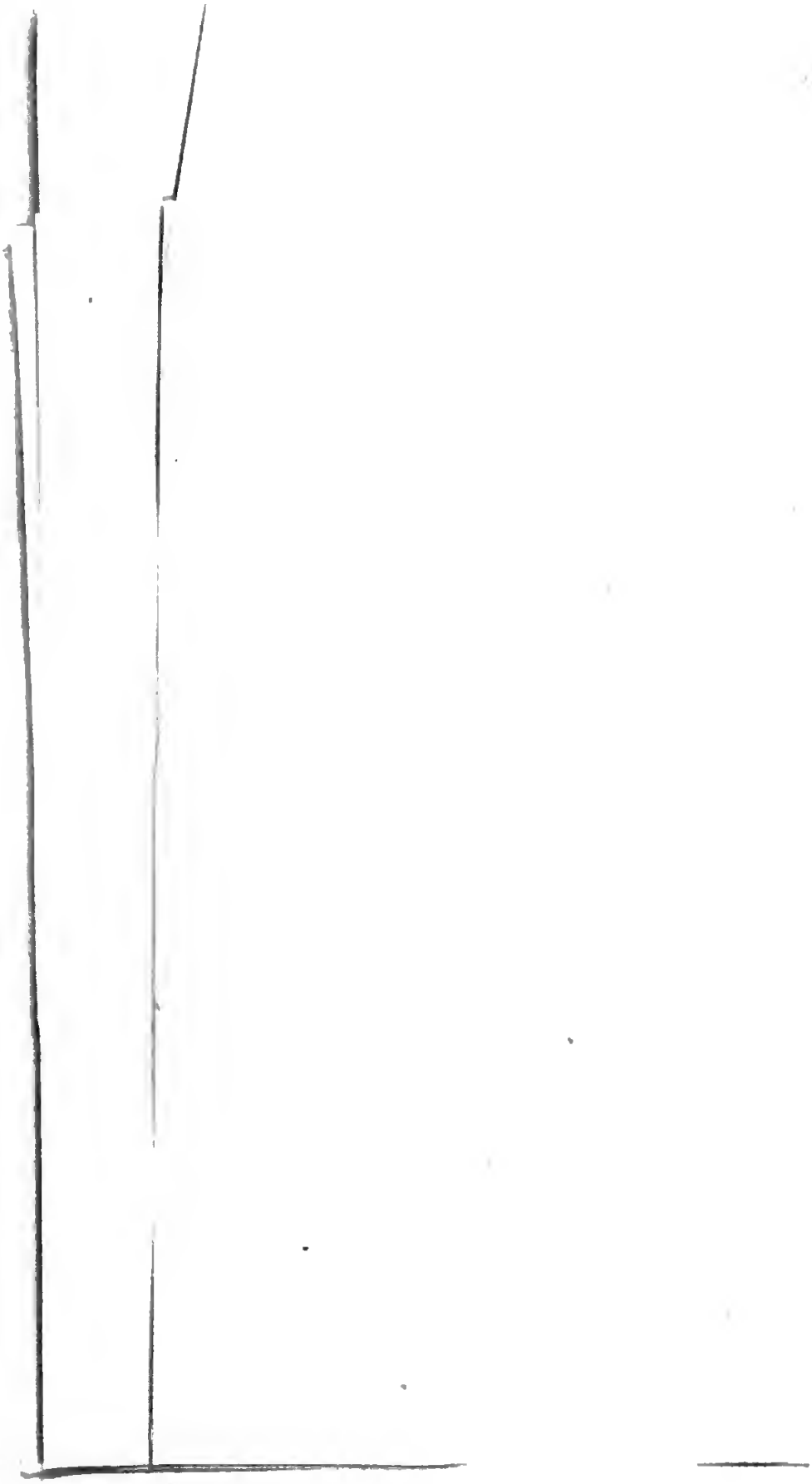
Diese drey Bruchstücke kommen aus den Ruinen des mittleren derjenigen drey Tempel, welche, von kolossaleren und ausgebildeteren Formen, darum aber später sind als die Tempel in der Burg. Die Bildwerke selbst erscheinen auch durch ihren Styl jünger als die vorhergehenden, und der sich entwickelnden Plastik angehörig.

2.

Ueber zwey alterthümliche Bildsäulen der Penelope und ihre Nachahmung in spätern Werken.

(Hierzu Tafel 2.)

Nächst dem Bestande des heiligen Styles bis zur 50. Olympiade herab zeigte die alte Kunst nichts so Merkwürdiges als die Beharrlichkeit, mit welcher sie ihn noch in Zeiten festzuhalten schien, wo die Einsicht in das Bessere und die größere Uebung seinen Bestand schon erschüttert und theilweise schon geändert hatte. Diese Wahrnehmung läßt sich theils an den Werken machen, in welchen sich das Alte und Neue durch eine seltsame Verbindung vereinigt zeigt, theils und nicht mit geringerer Klarheit an der Nachahmung der Werke jenes alten Styles in den Arbeiten der Spätern. Da in beyden Erfahrungen zusammen ganz eigentlich die Angel der in dem vorliegenden Werke angestellten Untersuchungen liegt, indem jene Festigkeit und Treue, mit welcher das Alte bewahrt und nur allmälig verlassen wurde, Vorbild und zum Theil Grund der ganz gleichen



Festigkeit zu suchen ist, mit welcher man das durch fortschreitende Einsicht gewonnene ideale Gepräge der vollendeten Kunst wiederholte, so wird es ebenfalls dem Zwecke dieser Schrift gemäß erscheinen, wenn wir nächst den Urkunden vom Bestande des ältesten Styles bis gegen die 50 Olympiade herab, die Untersuchung über zwey alterthümliche Bildsäulen der Penelope beyfügen, welche denselben Gegenstand treu wiederholen, und wie sie selbst auf die frühesten Zeiten zurückgehen, so noch Spätern als Gegenstand treuer Nachbildung gedient haben, nachdem die Kunst das alte Gepräge schon ganz abgestreift hatte.

Die Abhandlung war ursprünglich italienisch geschrieben, und wurde nach der Revision des Styles durch Hrn. Girolamo Amati in das Giornale Arcadico unter dem Titel Intorno due Statue del Museo Vaticano e sulla espressione degli Affetti nelle opere di arte antica, Lettera di F. Thiersch al ch. Sign. Cavaliere Tamboni im Jahre 1823 aufgenommen, auch in besonderm Abdruck verbreitet. Später entschloß ich zu einer deutschen Bearbeitung mich besonders, um manches fremde Eigenthum auszuscheiden, welches bey ihrer Revision in den italienischen Text gerathen war. In dieser neuen Gestalt wurde die Arbeit dem Kunstblatte 1827 einverleibt. Hier nehmen wir auf, was zur Sache, von der es sich handelt, unmittelbar gehört.

Unter den wenigen bedeutenden Denkmälern alten griechischen Styles, welche der Vatikan enthält, verdienen zwey Bildsäulen, oder vielmehr verdient eine Bildsäule in zwey Exemplaren wegen Arbeit und Darstellung eine besondere sorgfältige Betrachtung. Es ist eine bekleidete sitzende Frau. Die erste, sehr schlecht hergestellte, steht in der Galeria delle Statue des Museo Pio-Clementino, an der Rückwand, zwischen der Minerva Pacifica und dem Caligula mit der Chlamys *) ohne Nummer, ohne Erwähnung im älteren Katalog **) oder bey Visconti. Nur

*) Diese beyden Statuen zu ihrer Seite hat Visconti in der Beschreibung des M. Pio-Clementino T. III. Taf. XXXVII. u. III.

**) Dieses selten gewordene und, wegen der zahlreichen Versetzung der

Hirt gedenkt ihrer in dem schätzbaren Verzeichniß der Werke altgriechischen Styls, die er unter der Benennung von äginetischen zusammengestellt hat. *) Siehe Taf. II. 2. Die andere steht im Museo Chiaramonti, ebenfalls ohne Nummer, wie verborgen im großen Corridor unter dem Gestell der 29sten Abtheilung (riquadro XXIX.) linker Hand, nahe der Stiege, welche zu dem Pio-Clementino und dem Torso führt. Wir geben sie Taf. II. Fig. 1. Der gedruckte Katalog sagt davon: „Figur von natürlicher Größe einer sitzenden Frau, bekleidet, beschädigt und von etruriſcher Arbeit. Da sich dieselbe ganz in dem Pio-Clementino befindet, so wird man dort von ihr Nachricht geben." — Weder ist der Styl der Arbeit etruskisch, sondern alt und rein griechisch, noch kann die Bildsäule im Pio-Clementino ganz genannt werden. Sie war so beschädigt wie die im Chiaramonti. Zwar ist sie hergestellt, aber, wie wir sehen werden, hat der Hersteller weder die Vorstellung des Originals gefaßt, noch auch daran gedacht, den Styl desselben nachzuahmen.

Die beyden Bildsäulen nun, ungekannt und versäumt, sind es, welche wir der Untersuchung unterwerfen wollen, um ihre Bedeutung nachzuweisen, und ihnen dadurch zu der Anerkennung und Ehre zu helfen, welche sie neben den merkwürdigsten Bildern des alten Styles in vollem Maße verdienen. Der Bildsäule im Chiaramonti mangeln das Haupt, die beyden

---

Bildwerke, nur noch zum Theil brauchbare Verzeichniß trägt den Titel: Indicazione antiquaria del Pontificio Museo Pio-Clementino in Vaticano stesa da Pasquale Massi Cesenate, Custode del Museo stesso. Roma 1792. Es war bis 1823 noch durch keinen neuen Katalog ersetzt, doch ein solcher in der Arbeit. Ist aber, wie verlautet, die Herstellung eines solchen denselben Händen, welche den Katalog des Museo Chiaramonti unter dem Titel: Museo Vaticano parte prima zusammengeschrieben haben, anvertraut, so wird seine Erscheinung mehr zu fürchten als zu hoffen seyn.

*) In der Abhandlung: „die äginetischen Bildwerke" Berlin 1818. S. 14. mit den Worten: „eine mit übergeschlagenen Beinen sitzende weibliche Figur im Museo Vaticano.

Unterarme mit der rechten Hand. Die linke iſt auf dem Seſſel haften geblieben. Ferner fehlen beyde Füße, und ein Theil der Schenkel, ſo wie die Füße des Seſſels und der untere Theil des Geräthes unter ihm. Bekleidet iſt ſie mit der Tunica fibulata, dieſe aber wie ſorgfältig in viele kleine Falten gelegt, welche ſowohl die Einförmigkeit als die bis in das Kleinſte ſich erſtreckende Sorgfalt zeigen, mit welcher die Werke des alten Styles ausgeführt wurden. Auch trug ſie den Schleier, von welchem ein Theil auf den Schultern zurückgeblieben. Sie iſt ungefähr von natürlicher Größe.

Der vorwärts gebogene Leib der ſitzenden Geſtalt, die übereinandergeſchlagenen Schenkel, die Lage des rechten Ellbogens über dem linken Schenkel, welche zeigt, daß die rechte Hand zum vorgebogenen Kopfe hinaufreichte, die auf dem Seſſel haftende linke Hand, ein ſicheres Zeichen, daß ſie hier aufgeſtützt war, um den zuſammenſinkenden Körper zu halten, eine ſolche Anordnung zeigt deutlich ein von Sorg' und Schmerz ermattetes Gemüth, das eben deßhalb den Leib in traurige Abſpannung fallen läßt. Der Schmerz für ſich ziehet die Glieder zuſammen und erhebt ſie, denn er erregt und ſpannt die Kraft wie zum Widerſtreit und zur Abwehr. Iſt die Spannung vorüber, ſo folgt Niedergeſchlagenheit und Ermattung, der Leib, das Haupt, die Schenkel, alle Glieder bedürfen der Stütze, während das Gemüth fortdauernd mit den Vorſtellungen, die es betrüben, beſchäftigt iſt. Dieſes iſt der Ausdruck unſerer Statue. Wenn auch der Mangel des Hauptes und der rechten Hand nicht ſehen läßt, auf welche Weiſe daſſelbe von der Hand geſtützt war, ſo zeigt doch der ſtarke Druck der linken Hand auf dem Seſſel die Erſchlaffung des Körpers, der einer ſolchen Stütze bedurfte. Das Ueberſchlagen des einen Schenkels über den andern, gegen die ſtrengen Begriffe der weiblichen Schicklichkeit, zeigt ebenfalls ein in Betrübniß auf ſich ſelbſt zurückgezogenes und des Aeußern unachtſames Gemüth.

Demnach muß die Bedeutung der Statue unter jenen Göttinnen und Heldinnen aufgeſucht werden, welche große Beküm-

merniß erfahren haben. Venus über den Tod des Adonis trauernd, Phädra von einer sträflichen Liebe gepeinigt, Ariadne mit ihrer Liebe und Verzweiflung allein gelassen, Andromache um Hektor bekümmert, Penelope in ihren Leiden um den lang abwesenden Gemahl, bieten sich zuerst der Betrachtung dar. Aber Venus müßte durch irgend ein Zeichen kennbar seyn, und um unter den Heroinnen zu wählen, hilft jenes Geräth unter dem Sessel, von dem sich ein beträchtlicher Theil erhalten hat. Es ist der Korb für weibliche Arbeiten, besonders Spindel und Wolle, der Talaros, welcher den Heroenfrauen in ihrem Hause von Dienerinnen nachgetragen und neben sie gestellt wird, wie der Helena in der Odyssee*). Hier ist er unter den Sessel gestellt, weil die Anordnung des Werkes keinen andern Platz gestattete, gestreift und gerundet, wie der Helena ihrer und nach unten zusammengezogen (ὑπόκυκλος). Dieses Geräth schließt Ariadne aus, zu deren Lage es nicht gehört, deßgleichen Phädra, welche auf den Kunstwerken, eben so wie bey Euripides, geschmückt und als Königinn erscheint, um dem Jünglinge zu gefallen, z. B. in jenem berühmten Gemählde der Thermen des Titus, das man lange genug für Venus und Adonis gehalten hat. So bliebe Andromache und Penelope zurück, beyde in Bekümmerniß, beyde durch häusliche Tugenden ausgezeichnet und mit häuslichen Arbeiten beym Dichter beschäftiget. Unsere Entscheidung zu leiten dienet eine vollkommen gleiche Figur, über deren Deutung kein Zweifel übrig bleibt. Man sehe die sitzende Frau in Fig. 4. Sie ist in einem Relief von gebrannter Erde, welches sich in einer beträchtlicher Anzahl mehr oder weniger ganz erhaltener Wiederholungen findet. Eine derselben wird im Museo Kircheriano des römischen Collegiums in einem Schranke des Corridors aufbewahrt. Hinter der Heroine steht eine jener Alten, welche man

*) *Χωρὶς δ' ἠλακάτην, ταλαρὸν θ' ὑπόκυκλον ὅπασσιν*
Ἀργύρεον, χρυσῷ δ' ἐπὶ χείλεα κεκράαντο
Τὸν ῥὰ οἱ ἀμφίπολος φυλὼ παρέθηκε φέρουσα
Νήματος ἀσκητοῖο βεβυσμένον — Odyss. Δ, 130 ff.

eine Zeit lang Zauberinnen genannt hat, die jedoch ſicher Ammen, Pflegerinnen oder Haushälterinnen ſind, dergleichen die Tragödie wie das Epos mehrere aufführt. Deßgleichen die Kunſtwerke. So die Reliefe der Niobiden *), der Kreuſa **), dann im genannten Gemälde der Thermen des Titus die Amme der Phädra, und dieſelbe auf dem Herculaniſchen Gemälde, ***) in welchem nicht ſchwer iſt eine Scene aus der Phädra, von dem tragiſchen Theater ſelbſt genommen, mit Masken und dem andern Apparate zu erkennen. Das Relief im Muſeo Kircheriano iſt zu beyden Seiten beſchädigt: von der ſitzenden Frau zeigen Ueberreſte von Kleidern, daß andere Frauen vor ihr geſtanden haben. Ferner der architektoniſche Schmuck des obern Theiles deutet an, daß das Ganze als Antifixum am Rande eines Daches gedient habe. Es war leicht den Sinn dieſes Reliefs zu beſtimmen, denn in einem andern Schranke jenes Corridors wird ein Relief aus gebrannter Erde aufbewahrt, von vollkommen gleichen Maßen und von demſelben architektoniſchen Schmucke begränzt, zum Beweiſe, daß beyde zu demſelben Ganzen als Theile gehört haben. Dieſer zweyte Theil, von Winckelmann zuerſt bekannt gemacht †), enthält den Odyſſeus, wie er beym Fußwaſchen von der Amme Euriklea erkannt wird, in Gegenwart eines Hirten, welcher, wie wir ſehen werden, für Eumäus zu erkennen iſt. ††) Hätte Winckelmann bemerkt, daß die beyden genannten Reliefe zuſammengehören, ſo würde bereits er in der ſitzenden Frau des andern die Penelope erkannt und ſie dem Odyſſeus beygefügt haben.

*) Museo Pio. Clem. T. IV. Tav. 17.

**) Daſ. T. VII. Tav. 16.

***) Pitture d'Ercolano T. I. Tav. 4.

†) Monumenti inediti. N. 161. Man ſehe unſere Tafel. Fig. 4.

††) Der römiſche Herausgeber der genannten Abhandlung denkt an Melanthios den Ziegenhirten; „alla presenza dei due pastori fedeli „Eumeo e Filezio“ se non piuttosto di Filezio o solo, o con uno de' di lui sotto pastori, νομῆες, che anche Melanzio, qual capo capraio, giunge a palazzo con altri due de' suoi subalterni. S. 14.

Ein anderes Exemplar von beyden Reliefen, ebenfalls in gebrannter Erde, den beschriebenen vollkommen gleich, nur an der linken Seite neben Penelope, da wo die Frauen stehn, mehr erhalten, befindet sich unter den wenigen alten Kunstwerken, welche die Bibliotheca Barberini noch bewahrt, im Zimmer der Manuscripte. Die Tafel mit Ulysses ist ganz, doch von weniger feiner Arbeit, und wahrscheinlich eine moderne Nachbildung von der im Collegio Romano. Die Tafel mit Penelope ist zwar an der rechten Seite, wo die Amme steht, und wo die zuerst genannte sich ganz erhalten hat, beschädigt; dagegen enthält sie links neben der Penelope die beyden Frauen vollständig, von welchen in jenen nur ein Theil des Gewandes übrig ist. Diese Penelope Barberina ist von außerordentlich feiner und schöner Arbeit, und unstreitig alt.

Ein drittes Exemplar dieser Penelope in gebrannter Erde war ehedem im Besitze des Dr. Mead in England, und wird in der Beschreibung seiner Sammlung *) für eine Lucretia genommen, obwohl in derselben Sammlung sich auch ein Exemplar des zu ihr gehörigen Odysseus befand. Beyde sind mit der ganzen Sammlung, in den Besitz des Marquis v. Rodingham gekommen.

Ein viertes Exemplar der Penelope, ebenfalls in England, befindet sich in der sehr reichen und schönen Sammlung von Terracotta's des brittischen Museums zu London. In der Beschreibung derselben **) wird zwar die sitzende Gestalt als Penelope erkannt, aber als Penelope in Trauer über die Abreise des Odysseus bezeichnet. Dem Herausgeber des brittischen Museums war der von Winckelmann bekannt gemachte Odysseus nicht entgangen, und so lag ihm nahe genug, eine ganz andere Scene zu erkennen, als

*) Im zweyten Theile S. 229.

**) Vom Jahre 1814. in Quart. Nr. XII. Die Stiche in diesem theuren Werke sind meist so unbedeutend, wie die Erklärungen seicht, das Ganze ein Beweis des tiefen Standes der hier nöthigen Fertigkeiten und Kenntnisse in England.

als die er angibt, und in welcher die Penelope auf eine ganz andere Weise componirt seyn müßte.

Ein fünftes Exemplar, beyde Vorstellungen umfassend, ist im Antiken-Cabinet der königl. Bibliothek zu Paris; doch stark beschädigt, und Penelope ohne die Frau hinter ihr. Millin und Dümersan, die es bekannt gemacht, *) nennen die beyden Frauen vor der Penelope Melantho und Eurynome; aber Melantho war bösartig und der Herrinn feindlich gesinnt. Sie war demnach vor der trauernden Königinn nicht an ihrer Stelle, wo nach der aus der Tragödie wie aus dem Epos sattsam bekannten Sitte nur befreundete und treue Dienerinnen zur Hülfe und zum Trost der Gebieterinnen erscheinen können. — Zunächst muß nun die Gleichheit der Heroine auf diesen Terracatta's und in den beyden Bildsäulen des Vatikans nachgewiesen werden. Das Sitzen, das Kleid mit kleiner Verschiedenheit, der Schleier stimmen zusammen, deßgleichen die ganze Lage des Leibes, der rechte Schenkel über den linken geschlagen, die linke Hand auf den Sessel aufgestützt, um den gebogenen Leib zu halten, der rechte Ellbogen auf dem rechten Schenkel ruhend, damit, wie der Rest des Armes in der Bildsäule andeutet und der volle Arm des Reliefs zeigt, das Haupt der stützenden Hand nicht entbehre; Alles dieses ist wie in den Bildsäulen, so in den Reliefen auf das Vollkommenste übereinstimmend, und die Gleichheit der Vorstellung wird, wenn es dessen noch bedarf, durch die Gegenwart des Talarus unter dem Thron sowohl bey der Bildsäule im Chiaramonti als bey der Relieffigur in derselben runden und abwärts zusammengezogenen Gestalt noch weiter erwiesen und über alle Zweifel erhoben. Es ist demnach nothwendig in der genannten Bildsäule eine Penelope anzuerkennen, welche zugleich wahrscheinlich das Original war, nach welchem der Urheber der Terracotta's

*) Millin Monumens inedits Tom. II. Nro. 40. 41. und Galerie Mythолog. T. II. Taf. CLXXIV. Nr. 642. — Dumersan Notice des monumens exposés dans le cabinet des medailles et des antiques de la Bibliothèque du Roi p. 1822. p. 82. 83. Pl. 23. 24.

ſeine Penelope gebildet hat, indem er ſich nur einige kleine Abweichungen erlaubte, welche durch die Verſchiedenheit der Zeit und der künſtleriſchen Art geboten waren. So findet man in der Penelope des Reliefs nicht jene Steifheit und Gleichförmigkeit der Falten, welche das Kleid des alten Originals noch bewahrt. Die Aermel des jüngern ſind ohne die Spangen oder Knöpfe des ältern. Dazu fällt im jüngern Werk die Tunica über den linken Arm herab, um die innere Unruhe des Gemüthes, wie in andern, ſo auch in dieſem Verſäumniß äußerer Sorgfalt zu zeigen, zugleich aber auch, um eine größere Ausdehnung und Mannigfaltigkeit der nackten Formen zu gewinnen, ein Mittel zu gefallen, welches die Einfalt und der Ernſt der alten Kunſt, der die Bildſäule angehört, niemals geſtattet hat. Dieſe Abweichungen ſind alſo, wie man ſieht, ſehr belehrend über die Art und Weiſe, in welcher von ſpätern Künſtlern Werke des früheſten Alterthums nachgeahmt und zu ihrem Zwecke benutzt wurden. Man ſieht den Typus, wie ihn die Weisheit jener alten Meiſter erfunden hatte, im Ganzen beybehalten und durch einige, mit ſchonender Hand ausgeführte Veränderungen dem Begriff und Bedürfniß der ſpätern Zeit angeeignet. Durch dieſe für den Gang der Kunſt wichtige Belehrung, welche ſie gewährt, eben ſo wie durch ihre Bedeutung, gehört jene verſäumte und faſt überſehene Bildſäule des Vatikans mit ihrer Wiederholung zu den koſtbarſten Marmorbildern, welche ſich aus der Zeit der alterthümlichen Kunſt der Griechen gerettet haben, zu ſparſam gegen die Werke der ſpätern Zeit, leider! — weil es überall lehrreicher und erfreulicher iſt, dem Wachſen und Gedeihen nachzugehen, als das Beſtehen zu betrachten.

Eine andere Verſchiedenheit zeigt die Behandlung des Nackten, beſonders der Hände. Die Hand der Bildſäule im Chiaramonti, welche ſich auf dem Seſſel erhalten hat, iſt ein höchſt merkwürdiges Denkmal des Styles der ältern griechiſchen Kunſt. In ihr ſind die Gelenke der Finger und die kleinen Vertiefungen und Biegungen kaum angedeutet und weniger noch in der Bildſäule des Pio-Clementino. In dieſer hat ſich der ganze Arm erhalten

und zeigt mehr als ein anderes mir bekanntes Denkmal die ganze Eigenthümlichkeit und Härte in den Arbeiten jener frühen Jahrhunderte. Ich habe deßhalb ihn in das Größere zeichnen lassen und hier unter Fig. 3. beygefügt. Diese Eigenthümlichkeit des Styles zeigt zugleich, daß man in beyden Bildsäulen nicht spätere Wiederholungen eines alten Werkes habe. Der spätere Künstler würde jene Härte zum Wenigsten gemildert haben, zumal alles Uebrige an den beyden Bildern mit der größten Sorgfalt und selbst mit Gefühl ausgearbeitet ist und auf einen Meister schließen läßt, der sich in der angenommenen Art der Behandlung mit Sicherheit und Freyheit bewegt. Man wird also schließen müssen, daß beyde Bildsäulen der Zeit, zu welcher ihr Styl sie hinweiset, wirklich angehören, sey es, daß eine nach der andern, oder beyde nach einer verloren gegangenen wiederholt wurden. Es bedarf kaum der Erinnerung, daß von dieser Härte des Styles in dem Relief nichts zu sehen ist, besonders ist in der Penelope Barberina die Arbeit auch dieses Armes und der Hand äußerst fein und zierlich.

Um aber die Bildsäule im Chiaramonti mit der im Pio-Clementino vergleichen zu können, ist vor Allem nöthig, dieser die neuen und schlechtverbundenen Theile abzunehmen. Wir geben sie mit der Restauration Fig. 2. Das Haupt, obwohl alt, gehört ihr nicht, der rechte Arm und die Füße bis etwa eine halbe Spanne über die Kniee sind Werk des Wiederherstellers, wie auch der größte Theil des eigengestalteten Felsens, auf dem sie sitzt. Das Haupt hat die Feinheit und den Ausdruck der Formen, welche den bessern Werken der Kaiserzeiten eigen sind. Auch die rechte Hand ist von guter Ausführung, beyde aber, vereiniget einem Leibe, der über die Zeiten des Phidias und Polycletus zurückgeht, verbunden mit jenem linken Arm, der nebst der Hand ein Werk ägyptischer Steifheit seyn könnte, machen aus der so hergestellten Bildsäule eine abschreckende Mischung des Alten und Neuen, des Feinen und Rohen, des Weichen und Harten, und stellen so auf eine barbarische Weise in demselben Bilde die verschiedenen Zeitalter und Stufen der sich entwickelnden Kunst vereinigt dar. In den angesetz-

ten Theilen der Schenkel gebot die an ihnen zu bildende Fortsetzung des Gewandes eine gröſsere Beachtung des alten Styles; doch ist auch an ihnen die Arbeit verschieden, dazu der Marmor ein anderer. Am meisten täuscht der Fels, auf dem sie sitzt, und selbst aufmerksame Beobachter konnten ihn für alt halten. Aber die schöne spiegelebene Glättung der obern Fläche läſst schon etwas Anderes als einen Fels vermuthen, das ihr zum Sitze diente, und an dem Rande jener Fläche sind die Spuren des Meiſsels und die mit ihnen beginnende stumpfe Glättung sichere Zeichen, daſs der Restaurator auch hier abgearbeitet hat. Wahrscheinlich war die unter der Figur erhaltene Masse ziemlich formlos und statt den Thron, auf welchen jene ebene Fläche hindeutet, herzustellen, hat er ihr einen Felsen ausgemeiſselt und zum Sitze gegeben. Nimmt man diese unförmlichen Zusätze von dem Original hinweg, so ist die Bildsäule der im Chiaramonti vollkommen gleich, allein in den Haaren ausgenommen. Diese reichen bey der im Pio-Clementino in langen Ringeln vom Hals bis über die Brust herab, während bey der Chiaramontana, obwohl sie an diesen Stellen auf das Beste erhalten ist, von solchen Locken sich keine Spur zeigt. Darf man jene Entwicklung und Ausbreitung der Locken als Zeichen gesteigerten Bestrebens, Betrübniſs und Trauer auszudrücken, ansehen, so würde dadurch die Pio-Clementina als die später gearbeitete kennbar.

Hiernächst wird kein Zweifel über die wesentliche Gleichheit der Bildsäulen unter sich und mit den Reliefen übrig geblieben, dadurch aber auch nachgewiesen seyn, wie man bey der Wiederherstellung jener verfahren müſste. Um z. B. die Chiaramontana zu ergänzen, wäre nöthig, den Sessel nach dem Vorbild des Reliefes, mit dem die Homerischen Beschreibungen übereinstimmen, zu bilden. Es ist der Thron, mit dem daran haftenden Fuſsschämel *), wie er Göttern und Menschen, besonders Herrschern und ihren Frauen dient, oft nachgetragen wird, z. B. der Pene-

*) θρόνος auch δίφρος, κλισμὸς, κλισίη genannt, mit nicht beträchtlichen Verschiedenheiten; der Schämel θρῆνυς.

lope in der Scene selbst, in welcher wir sie nachher erblicken *) werden, ein Werk des Ikmalios, mit Elphenbein und Silber umkleidet. **) Herr von Brondstedt, mein hochgeehrter Freund, besitzt als den Rest eines solchen silbernen Sessels den einen der vordern Füße, welchen er im Königreiche Neapel erworben hat. Er ist sehr merkwürdig, nicht nur weil er vollkommen mit jenen, auf den genannten Terracotta's abgebildeten in Eintheilung und Ausrundung der einzelnen Glieder übereinstimmt, und dadurch auf eine Art von allgemeinem Modell dieses Geräthes schließen läßt, sondern auch, weil er die Art der Arbeit daran vollkommen deutlich zeigt, und einen Blick in die Werkstätte jener Kunstarbeiter, vielleicht selbst bis in das Homerische Zeitalter gestattet. Denn es ist nicht wahrscheinlich, daß das Verfahren bey Ausführung so kunstreicher Geräthe, wie er beschreibet, nachdem es einmal in rechte Uebung gekommen, in den folgenden Jahrhunderten sich bedeutend geändert habe. Den Kern dieses Fußes bildet ein eiserner Stab, und dieser ist mit außerordentlich hartem Holze überkleidet, dem man schon die ganze Gestalt des Fußes gegeben hat. Diese Holzlage wird von einem dünnen Bleche feinen Silbers bedeckt, welches, wie es scheint, Anfangs durch Hülfe des Hammers eng daran getrieben, und dann mit Hülfe des Drehwerkzeuges in das Feine ist geglättet worden. Man sieht also daran Mittel und Art eines Kunstverfahrens, welches bey Homer schon sehr ausgebildet, später unter dem Namen der Toreutik noch berühmter geworden ist, und über welches Quatremere in seinem bekannten Werke aus weitschichtiger und unkritischer Unter-

---

*) τῇ παρὰ μὲν κλισίην πυρὶ κάτθεσαν ἕνθ' ἄρ' ἔφιζεν
δινωτὴν ἐλέφαντι καὶ ἀργύρῳ· ἦν ποτε τέκτων
ποίησ' Ἰκμάλιος καὶ ὑπὸ θρῆνυν ποσὶν ἧκεν
προσφὺς' ἐξ αὐτῆς. Od. T. 56.

**) So nämlich scheint δινωτὴν zu fassen. Die Geräthe wurden mit Elphenbein und Silber belegt, und diesem dann durch Hülfe des Drehrades die ihm bestimmte Ausbildung gegeben. Der Begriff des Drehens als der in dieser Verbindung prägnante wird dabey allein ausgedrückt.

ſuchung unter vielem Brauchbaren viel falſche Angaben abgeleitet hat.

Die Geſtalt des Arbeitskorbes unter dem Seſſel iſt aus dem, was davon noch übrig geblieben, deutlich genug beſtimmt, ſo daß nach ihm mit Beyziehung der Terracotta's auch dieſes Geräth vollkommen ergänzt werden kann. Wie auf den Reliefen, ſo wird auch in der Bildſäule Penelope die Füße unbekleidet haben müſſen, um ſie als in dem Innern des Hauſes zu bezeichnen; dazu wird die Scene, wie wir ſehen werden, in den tiefen Abend hineinrücken, wo ſie des äußern Zwanges entbunden iſt, um ſie in einer Gemüthsſtimmung zu zeigen, welche der äußern Zierde nicht gedenken läßt. Auf den übergeſchlagenen Schenkel aufgeſtützt wird ſich der rechte Arm nach dem gegen ihn geneigten Haupt erheben, ohne daſſelbe zu ſtützen; nur die vorgeſtreckten Finger werden, wie in dem Relief, die Stirne berühren, und auf ihrem Antlitz wird, ſo weit es die gehaltnen Formen des alten Kunſttypus geſtatten, die Bekümmerniß über ihre Lage und über einen Entſchluß liegen, welchen ſie zu faſſen ſich gedrängt fühlt.

Um hierüber, als über den wahren Sinn des ſchönen und bedeutſamen Werkes, deutlich zu werden, iſt es nöthig, mit Hülfe des Reliefs den Vorgang und ſelbſt wo möglich den Augenblick ihrer Lage zu beſtimmen, in welchem der ſinnreiche Künſtler ſie aufgefaßt und dargeſtellt hat.

Ein Blick auf die beyden Terracotta's wird hinreichen, zu lehren, daß beyde Reliefs nicht nur im äußern Zuſammenhange der Perſonen, ſondern auch in einem innern Zuſammenhange der Handlung ſtehen. In beyden ſind die Hauptperſonen in der Mitte und haben Glieder ihres Hausweſens vor und hinter ſich. Die Anordnung derſelben iſt ſo beſchaffen, daß ſich nicht nur auf das Natürlichſte zwey Gruppen, ſondern aus dieſen wieder eine ganze mit gleichmäßigem Wechſel bildet, ſobald man die beyden Reliefs ſo aneinander ſetzt, daß der Hirt und die Alte, und ſo auch Penelope und Odyſſeus einander den Rücken zuwenden, wie es im Kupferſtiche Fig. 4. angeordnet iſt. Wie aber durch dieſe Anordnung die äußere Einheit der beyden Gruppen gewonnen iſt, ſo wird die

Betrachtung ihres Inhalts auch die innere lehren. Schon im Voraus aber dürfen wir nach jenem äußern Zusammenhange annehmen, daß, wenn Odysseus in dem Augenblick erscheint, wo ihn Euryklea erkennt, Penelope in der Lage gedacht werden müsse, in welcher sie der Dichter während jener Erkennung gesetzt hat.

Odysseus ist nach zwanzigjähriger Entfernung heimgekehrt. Er hat sein Haus als Bettler betreten, um unerkannt zu beobachten und zu prüfen, wie die Gemahlinn so das Hausgesinde und die Freyer; zugleich auch um die Katastrophe einzuleiten, die er den Freyern bereitet. Nur Telemachos ist im Geheimniß. Bald ist die Ungebühr der frechen Rotte durchschaut. Die Gemahlinn, welche ihn um den Odysseus befragen will, wird auf den Abend verwiesen. Da ist Ruhe vor den Freyern, und, unerkannt ihr gegenüber, kann er die Größe ihrer Treue und Liebe leicht erforschen. Vor dem Morde der Freyer darf sie das Geheimniß seiner Ankunft nicht durchdringen: ihr seiner selbst nicht mächtiges Gefühl würde sie und ihn verderben; doch der treuen Amme muß es enthüllt werden; noch diesen Abend, denn ihrer Hülfe bedarf er, um bey'm Mord die Frauen zusammen zu halten; auf ihre Fassung glaubt er zählen zu können; darum leitet er es durch wohlberechnete Reden ein, daß sie den Auftrag bekommt, ihm die Füße zu waschen. Er sieht voraus, daß sie, wie er es wünscht, an der Narbe über seinem Kniee unfehlbar ihren Herrn erkennen wird, und so geschieht es auch. Das ist offenbar Sinn und Motivirung der alten Sage. Ob sich der Sänger, dem wir jenen Theil der Odyssee verdanken, der ursprünglichen Absichtlichkeit des Einzelnen noch bewußt gewesen, geht aus seiner Erzählung nicht hervor. So wie nun Euryklea die Narbe mit den Händen fasset, läßt sie seinen Fuß aus den Händen fahren. Er schlägt zurück in den Kessel, das Erz ertönt, das Geräth stürzt um, und das Wasser fließt auf den Boden. Freude und Schmerz umhüllen ihr Gemüth, die Augen sind von Thränen erfüllt, und die Sprache versagt ihr *), endlich be-

*) Od. T, 467.

grüßt sie ihn und blickt nach der Penelope, ihr anzusagen, daß ihr lieber Gemahl zu Hause sey. Ehe jedoch dieses geschieht, faßt ihr Odysseus die Kehle, und bewegt sie durch Zusprache und Drohung, das Geheimniß zu bewahren. Das ist die Handlung auf dem einen Relief, welche zugleich dem andern zur Erklärung dient. Während nämlich dieses vorgeht, sitzt Penelope in sich versunken. Nicht das Geräusch dieses Vorgangs, nicht das Umschlagen des Erzes, noch das, wenn auch leisere, doch bemerkbare Gespräch der Alten mit dem Fremdling vermag sie zum Bewußtseyn dessen zu rufen, was um sie vorgeht: Athene hatte ihr Gemüth abgewendet, sagt der Dichter, und sie konnte weder entgegen sehen noch etwas bemerken.*) Man sieht, daß dieses die Stellung der Penelope auf dem Relief gegen Odysseus und die Amme ist. Der Künstler hat sie von beyden abgewendet dargestellt, und dadurch Sinn und Ausdruck des Dichters auf eine vollkommene Weise erklärt. Wie eben dadurch die innere Verbindung der Gruppen deutlich hervorleuchtet, so erklärt sich nun auch die Handlung der Hauptpersonen in ihren letzten Motiven. Warum blickt Odysseus zurück, während er die Alte an der Kehle hält, und doch wohl mit ihr zu sprechen hat, und wohin richtet er seine Augen? Nicht nach dem hinter ihm stehenden Hirten, wie es in ungenauen Abbildungen scheint, sondern wie man auf den Reliefen deutlich sieht, an ihm vorbey, und es ist offenbar, daß sein Blick die Gemahlinn sucht; während seine Hände der Alten das Sprechen unmöglich machen, wendet er das Haupt, um zu sehen, ob er, ob die ganze Scene von der Penelope bemerkt wird, und man sieht, daß, wenn auch vom Dichter nicht angedeutet, diese Bewegung eben so in der Natur und fast unwillkürlich war, als sie zur Verbindung beyder Werke von dem weisen Künstler sehr wohl berechnet ist. Was aber ist es, wodurch bey der Penelope die seltsame Lage ihrer Hand bedingt wird, deren äußerste Finger kaum die Stirne berühren, eine Anordnung, die um so mehr auffallen

*) ἡ δ' οὐδ' ἀθρῆσαι δύνατ' ἀντίη οὔτε νοῆσαι
τῇ γὰρ Ἀθηναίη νόον ἔτραπεν,

muß, da die ganze Stellung Ermattung von langem Kummer ausdrückt, und man denken sollte, das niedergesunkene Haupt würde die Hand als eine feste und willkommene Stütze gebrauchen? Offenbar ist hier der Ausdruck des Nachdenkens und Sinnens über etwas einer größern und schärfern Anstrengung der geistigen Kraft Bedürfendes und ihrer Richtung auf einen dunkeln fernen Punkt, wobey nach einer in der Natur der Sache gegründeten Bewegung der Zeigefinger oder die beyden vordern Finger der innern Spannung gleichsam zu Hülfe kommen, und die Stelle der Stirne berühren, hinter der jene geistige Kraft sich bey diesen ihren Anstrengungen besonders zu sammeln und zu bewegen scheint. Nimmt man hiezu die übrige Haltung der Gestalt, so hat man den Ausdruck eines in Bekümmerniß zwischen verschiedenen Erwägungen und Entschlüssen schwankenden Gemüths. Was aber den Geist der Königinn bewegt, sagt zwar Homer nicht an der genannten Stelle, wo er nur weiß, daß ihr Athene den Geist abgewendet habe; doch kommt es gleich darauf im Gespräche mit Odysseus zum Vorschein. Denn nachdem Eurykleа das verschüttete Bad erneuert und beendigt, und während Odysseus sich an dem Feuer des Herdes trocknet und die Narbe wieder in sein Bettlergewand einhüllt, beginnt Penelope das Gespräch von Neuem. So wie die Nachtigall, sagt sie, bey beginnendem Frühling unter düsterm Gesträuch ihren wechselvollen Gesang um den geliebten Sohn ergießt, so bewegt sich mir bey nächtlicher Weile zweifelnd hierhin und dorthin das Gemüth, ob ich noch fortdauernd bey meinem Sohne bleiben, und ihm sein Eigenthum bewahren, oder dem besten der Achäer, die um mich werben, als Gemahlinn folgen soll. Umsonst sucht Odysseus sie mit einem Traum, der seine Ankunft zu bedeuten scheint, zu trösten. Verzweifelnd, daß ihr Gemahl wiederkehren werde, will sie am folgenden Tag den Freyern einen Wettkampf anstellen und demjenigen sich vermählen, welcher des Odysseus Bogen spannen und behandeln kann. Dieser Entschluß also ist es, welcher sich aus Zweifel und durch Bekümmerniß in ihrem Gemüthe emporarbeitet, wo ihr Gemahl schon heimgekehrt, und von der Amme erkannt, den forschenden Blick auf sie zurückwendet.

Hiermit haben wir alſo den inneren Zuſammenhang der ganzen Vorſtellung, zugleich aber auch den ſchönen und bedeutungsvollen Sinn, welchen der Urheber dieſer Kunſtdarſtellung in ſein vortreffliches Werk gelegt hat, wie es ſcheint, klar und vollſtändig dargelegt. Iſt die Darlegung etwas weitläufig gerathen, ſo mag dieſes Entſchuldigung darin finden, daß zugleich an einem auffallenden Beyſpiele gezeigt werden ſollte, wie die philologiſche und archäologiſche Erklärung der Alten in Mitteln und Methode parallel gehen und zu demſelben Ziele gelangen, den Sinn und Geiſt ihrer Weisheit, ſey es, daß ſie ihn im Wort oder im Bild ausgedrückt haben, rein aufzufaſſen und in ſeiner ganzen Art und Bedeutſamkeit darzuſtellen.

Die Nebenfiguren dienen zur Abrundung und Ergänzung der Gruppen, und ſind von dem Künſtler mit der ihm zuſtehenden Unabhängigkeit behandelt worden. Daß der Alte hinter des Odyſſeus Seſſel nur eine vertraute Perſon ſey, erfordert Zuſammenhang des Werkes und Uebereinſtimmung ſeiner Theile, und man wird demnach nicht umhin können, in ihm den Schweinhirten Eumäus zu erkennen. Beym Dichter offenbart Odyſſeus dieſem treuen und entſchloſſenen Diener und dem Rinderhirten Philötius ſich erſt unmittelbar vor dem Augenblick, wo er ihrer Hülfe bedarf *), der plaſtiſche Künſtler aber, indem er ihn bey der Fußwaſchung und Erkennung durch die Eurykléa zugegen und derſelben Zeugen ſeyn läßt, will offenbar angenommen haben, daß ſich Odyſſeus ihm früher und ſchon damals entdeckt habe. Eine andere Abweichung vom Dichter ſcheint der Hund. Er iſt kein Hirtenhund, der den beyden Männern gehören könnte, ſondern offenbar ein Jagdhund, alſo der vielberühmte Argos, der allein im ganzen Hauſe ſeinen Herrn bey der Zurückkunft nach zwanzig Jahren wieder erkannte. Der Dichter läßt ihn in ſeiner bewunderungswürdigen Erzählung ſogleich ſterben, nachdem der Anblick ſeines Herrn ihn erfreut

*) Od. XXI. 190 ff.

und ſeine letzte Kraft auf einen Augenblick erregt hat. Der Plaſtiker hat ihm dieſes Schickſal erſpart. Er hat ihn dem wiedererkannten Herrn beygeſellt, neben deſſen Seſſel er ſich, ſeines Glückes froh, ſehr zufrieden und wohlbehaglich niedergelegt hat.

Die Frauen vor der Penelope ſind zwey Dienerinnen, wie ſie den Herrinnen, wenn ſie aus ihrem Gemach hervorgingen, zur Begleitung und zum Dienſte zur Seite waren. Als Penelope, nach der Ankunft des Odyſſeus bey den Freyern, beſchließt, ſich denſelben zu zeigen und den Telemachos darüber, daß er den Fremdling ihre Ungebühr hat erfahren laſſen, mit Worten zu ſtrafen, läßt ſie zu ihrer Begleitung in den Saal Autonoe und Hippodameia *) kommen, und dieſe wird ihr alſo auch der Plaſtiker beygegeben haben. Noch bleibt die Frage übrig nach der Alten hinter dem Seſſel der Königinn. In den zwey erſten Dritttheilen der Odyſſee wird nur der Eurykleа als ſolcher Erwähnung gethan. Sie iſt, wie Pflegerinn des Odyſſeus, ſo des Telemachos geweſen, **) den ſie liebt und der ihr vertraut. ***) Auch iſt ſie Schaffnerinn und bewacht als ſolche Tag und Nacht die Vorräthe und Schätze des Hauſes. ****) In den letzten Büchern wird neben ihr Eurynome eingeführt und als Schaffnerinn eingeſetzt. †) Eurykleа bleibt als Amme auch in dieſen letzten Geſängen bezeichnet, zugleich auch als Gebieterinn über die dienenden Frauen. ††) Eurynome aber erſcheint immer um die Perſon der Königinn, pflegt mit ihr Geſpräch †††),

---

*) Od. XVIII. 181.

**) Od. I. 430 ff. darum τροφός genannt ſchon Od. II. 361, Od. IV. 742.

***) γυνὴ ταμίη Od. II. 345.

****) Od. XX. 353.

†) Εὐρυνόμη ταμίη Od. XVII. 495.

††) Od. XIX. 16. I. 128. XXII. 386. und ἥτε γυναικῶν δμωάων σκοπὸς ἔσσι.

†††) Od. XVII. 495.

wird ohne weitere Erinnerung angeredet, *) und empfängt die Aufträge der Gebieterinn, **) für welche sie überall auf Troſt und Rath bedacht iſt. Auch werden beyde Alte zuſammen erwähnt,***) wo ſie für Penolope und Odyſſeus das eheliche Lager ausrüſten, und ſo erſcheinen ſie auch auf unſern Reliefs. Während Euryklea ihrem Pflegeſohn die Füße wäſcht, ſteht Eurynome aufmerkſam hinter dem Seſſel ihrer Gebieterinn. Der Ausdruck ihres Geſichtes, die gehobene und geſchloſſene Hand, das nach der Königinn geneigte Haupt zeigen die lebhafteſte Theilnahme an ihrer Trauer, während die jungen Dienerinnen die Sache leichter nehmen, und in Geſprächen über andere Dinge begriffen ſcheinen. †)

Soll man aber glauben, daß der Urheber der Terracotta's allein die Geſtalt der Penelope ſo treu und ſorgfältig nach einer Bildſäule gearbeitet, die übrigen aber aus ſeiner eigenen Erfindung hinzugethan habe? Dieſes hat an ſich keine Wahrſcheinlichkeit, da die Arbeiter ſo untergeordneter Werke wie aus gebrannter Erde oder in Moſaik in der Regel nicht Erfinder waren, ſondern aus vortrefflichen und bekannten Werken ihre Gegenſtände entlehnten. Dazu läßt ſich aus der Beſchaffenheit der Bildſäule ſelbſt abnehmen, daß ſie keine einzelne geweſen, denn allein, ohne die andern Figuren zu beyden Seiten, ja ohne den

*) Od. XVIII. 165.

**) Od. XIX. 96.

***) Od. XXIII. 289.

†) Dabey darf man nicht zu genau nach dem Kupfer der römiſchen Ausgabe gehen, welches überhaupt in kleinen Dingen ungenau iſt, wie aus einer ſehr treuen Bleyſtiftzeichnung des Reliefs der Penelope Barberina von C. Ruſpi zu ſehen, welche in der nun gegebenen Abbildung wiederholt iſt. Das Körbchen unter dem Seſſel geht nicht ſpitz zu, ſondern hat einen breiten Boden, wie auf unſerer Zeichnung, und die jüngere Magd zeigt nicht mit dem Finger auf Penelope, ſondern hält in der angezogenen Hand etwas wie ein großes Wein- oder Epheublatt, deſſen Bedeutung ich ſo wenig weiß, als des Gegenſtandes, den der Hirt hinter dem Odyſſeus in der Hand hält, und den der römiſche Herausgeber für ein Bettelbrod (ὀπτίζων ἀκόλους) in der Hand des Melanthios hält. Die Draperie auf der Scene des Odyſſeus deutet das Innere des Gemaches an.

Odyſſeus im andern Relief war ſie unverſtändlich und durch nichts mit voller Beſtimmtheit als Penelope zu erkennen. Wir dürfen alſo ſowohl aus der Nachahmung der Reliefs als aus ihrer Beſchaffenheit ſchließen, daß ſie zu einer Gruppe von Bildſäulen gehört habe, deren einzelne Geſtalten und Anordnung die Terracotta's in treuen Abbildungen erhalten haben. Ja, da ſich die Bildſäule in zwey Exemplaren erhalten hat, darf man ſelbſt auf eine ſehr alte Wiederholung einer ſolchen Gruppe ſchließen. Dieſe Anſicht findet eine neue Beſtätigung in einem Erwerbe des Herrn von Brönd ſtedt und den Umſtänden, von denen er begleitet war. Dieſer nämlich hat in Ithaka ein kleines bronzenes Bild des Odyſſeus gekauft, welcher ebenfalls zum Fußbade ſitzt, von einfacher alterthümlicher Ausführung, wie man ſie ſonſt wohl bey kleinen Bronzen etruskiſch nannte und noch nennt. Der Landmann, von welchem jener Odyſſeus aus Ithaka kam, erklärte, er habe ihn zuſammen mit andern Figuren, ſtehenden und ſitzenden, männlichen und weiblichen gefunden, welche ſämmtlich auf einer gemeinſamen Baſis in einem Halbkreis vereinigt geweſen ſeyen. Dieſen habe er gebrochen, um die Bilder mit deſto größerem Gewinn einzeln zu verkaufen. Der Odyſſeus war das letzte Stück, welches in ſeinen Händen geblieben war. Es iſt hieraus offenbar, daß jene Gruppe kleiner Bronzen denſelben Gegenſtand behandelt hat, und die Gleichheit des Odyſſeus in beyden läßt auf die Gleichheit des Ganzen ſchließen; doch iſt nicht anzunehmen, daß jene durch des ithakeſiſchen Bauern Unwiſſenheit zerſtörte Gruppe das Original geweſen, im Gegentheil zeigt ihre Kleinheit ebenfalls auf Copie hin; jedoch rückt durch dieſe Nachricht der Urſprung der Gruppe, von welcher die Bildſäulen und die Reliefe ſtammen, in die Heimath des Helden ſelbſt hinein, wo ſie in den früheſten Zeiten der griechiſchen Kunſt und wahrſcheinlich von einheimiſchen Künſtlern iſt erfunden und ausgeführt worden. Hier aber verlaſſen uns die Nachrichten, wiewohl nicht ſchwer iſt, den Grund ihrer Verpflanzung nach Rom und ihrer Vervielfältigung daſelbſt in den Charakter der Penelope und in den ſeit der älteſten Zeit unter den Römern verbrei-

teten Ruhme der Odyssee zu finden. Schon in den Anfängen der römischen Literatur steht eine lateinische Uebersetzung der Odyssee von Livius Andronicus, und welch ein schöneres und edleres Ideal für die verwandte Jugend der römischen Matronen bot sich aus dem ganzen griechischen Alterthum der Kunst zur Bildung und Vervielfältigung, als die mit allen Vorzügen des Geistes und der Gestalt, noch mehr aber durch ihre treue Liebe für den Gemahl ihrer Jugend geschmückte Königinn von Ithaka, um welche die langen und endlich von dem glücklichsten Ausgange gekrönten Leiden und der rührende Gesang, welcher sie der Nachwelt verkündete, eine unvergängliche Glorie verbreitet hatten.

Uns aber gewährte sie Gelegenheit, eine auf ihr Schicksal bezügliche plastische Darstellung bis in die Anfänge der edleren griechischen Plastik hinauf zu verfolgen, und in Wiederholungen und Nachahmungen derselben die Beharrlichkeit und Sicherheit der alten Kunst in Bewahrung und Bildung überlieferter Formen und Vorstellungen, nicht weniger ihre Besonnenheit und Weisheit in den durch vermehrte Einsicht oder veränderte Neigung der Spätern gebotenen Aenderungen an denselben, in beyden aber die beschirmende und verjüngende Kraft, das innere Leben der alten Kunst, welches zu erspähen diese Schrift bestimmt ist, zum Schlusse derselben noch an einem merkwürdigen Beyspiele darzulegen.

Sachregister.

Adonis des, Mythus S. 31. A. Adonia 32. A.

Aegina's Kunstbetriebsamkeit 194 ff. 219. Macht zu den Zeiten der Perser-Kriege 193.

Aegyptens Einfluß auf griechische Kunst 24 ff. 35. A. 65 ff. bes. 90.

Aegyptische Kunst 237 cf. 49. A.

Aehnlichkeit der Gewänder auf altgriechischen u. ägyptischen Bildwerken 82.

Aemulus = ἀντίτεχνος 128. A. 16.

Alexander des, Bildsäule in der Glyptothek 272. A.

Alterthums, ägyptischen, Spuren in Argolis 30. A.

Apollo des, Bildsäulen 362.

— des von Amyklä, kolossaler Thron 175. 176 ff. A. 83.

— von Belvedere 374. Deutung der Bildsäule 314. A. 30. 321. A. Ursprung derselben zur Zeit der römischen Kaiser 312 ff. und A. 31. 383 ff.

Apollo Musagetes in der Glyptothek 135. A. 163.

Ἀπόλλων πατρῷος 28. A.

Arrhachions Bildsäule zu Phigalia 52 ff. u. A.

Argos, Sitz alter Kunstübung 30. A. 19. 157 ff. Verhältniß zu Aegypten 30 ff. und A. 19.

Artemis der, Bild zu Taurika und Lakedämon 60. u. A.

Asklepios Bildsäule in Argos 341. A.

Athen zu, Kunstübung 122 ff. m. A.

Ἀθηνᾶ νικηφόρος 27. A. 16.

Athene's Bild auf attischen Münzen 29. A. 17.

— Bildsäule aus Erz aus der Marath. Siegesbeute 113 ff.

Athene vergl. Pallas.
Attische Kunstschule 44 ff. m. A. Vortrefflichkeit derselben 135 ff.
Augustus des, Bild auf geschnittenen Steinen 304. m. A. u. A. 24. S. 305.
Ausdruck in den Werken der bildenden Kunst der Griechen 367 ff.
Bauwerke bey den Römern 346 ff.
Becher, in der Bibliothek Corsini zu Rom 298. A. 13.
Behandlung der Köpfe in altgriechischen Bildwerken 243 ff.
Bestand, unveränderter des vollendeten Kunststyls von Phidias bis zur Zeit Hadrians 271 ff. bes. S. 381 ff. Ursachen desselben 338 ff.
Bildsäulen ausgezeichneter Männer 227. 228.
— von Menschen in Aegypten 230., in der ältern Zeit in Griechenland 230., daselbst in späterer Zeit 229.
Bildungstrieb, innerer z. Kunstthätigkeit 66 ff.
Bildwerke vom Parthenon 366. 367.
—, altdorische von Selinunt 404 ff. Beschreibung und Bedeutung derselben 405 ff. 424 ff. Styl 406. 412. 423. Zeit ihrer Entstehung 422 ff.
Bronze des Herrn Hawkins 169. A.
Cameen mit den Bildnissen Ptolomäus II. 286.
Centaur der, Borghesische 332.
Centauren der, und Lapithen, Kampf in den Metopen des Parthenon 367.
Cephalus des, und der Prokris, sogenannte Gruppe im Museo Pio Clementino 315 ff. A.
Charitinnen die, im Museo Chiaramonti 370.
Chios, alter Sitz der Bildhauerey 191 ff. 28. A.
Conventionelle das, in der Kunst 239. u. A.
Cultus des, ägyptischen und griechischen Gleichheit 34. A. 27.
—, ägyptischer in Troja 34. A. 25.
—, israelitischer 25 ff. A.
— des, phönikischen und palästinischen Zusammenhang 41. A.
Δαίδαλα 17. A. 12.
Dädaliden 44. 47. A. ff. Zunft in Athen 124.
Dädalischer Styl, altattischer 50 A.
Danaos Einwanderung in Griechenland 25 ff. A.

Delos zu, Kunstschule 219.
Delphischer Tempel, ältester 16 ff. u. A.
Διαβεβηκότα σκέλη 51 A.
Diana der, Statuen 361. die zu Versailles 361 ff. 374.
Διιπετές 134. A.
Διόνυσος ἐν λάρναξι 34. A. 25.
Dionysos aus Argos 164. Hermen 40. A. Cultus ein ägyptischer (Osiris) 87 ff. dessen Cultus zu Theben 31 und A. 22.
Diskobol, des Myron 374.
Dreyfüße 147 A.
Einwanderer, lydische in Hetrurien 166 A.
Einwanderung, von Korinthern nach Hetrurien 165.
Epochen der, in der griechischen Kunst Festsetzung 202 ff.
Erzguß, frühes Aufhören in Griechenland 286 ff. Erfindung in Samos 180. 219.
Erzmischung, äginetische 194, delische 194.
Fechter, der borghesische 131. A. 366.
Gang der griechischen Kunstentwickelung 235 ff.
Gegenstände der Darstellung der griechischen Kunst 222 ff.
Gepräge, gleiches der Plastik von der Urzeit bis in das sechste Jahrhundert 49 ff.
Germanicus des, sogenannte Statue in Paris. 289 und A. 6.
Gigantenkampf, auf einem Sarkophag des Vatikans 316. A.
Götter griechische, aus Aegypten überkommen 35 ff. m. A.
— pelasgische 19.
Götterattribute, ägyptische auf griechischen Kunstwerken 87.
Götterbilder, ob in der Vorzeit der griechischen Geschichte? 18. Ob in phönikischen Tempeln? 41. A.
—, älteste in Griechenland 15 ff. und A. 20. 20 A. ff., irdene 219.
—, troische 9.
Götterfymbole in der ältesten Zeit 22 ff. A.
Gruppen von Statuen aus dem Alterthum 273. A. 327. A.
Gymnastik bey den Griechen 252 ff. A. Einfluß derselben auf die Kunst 250 ff. m. A.
Handlung der, Darstellung in den plastischen Werken 361 ff.
Handwerk, ob von der Kunst im Alterthum getrennt? 102 ff.
Handwerks, des höheren Richtung in Griechenland 106.
Haus, goldenes, des Nero 323 ff. A.

Heliaden auf Rhodus 180.
Helios = Apollo, des Phthas-Hephästos Sohn 27. A. 16.
Helios = Dienst auf Rhodus 28. A.
Hephästos, Arbeiter in Erz 17. Träger der ältesten Kunstübung 8 cf. 124. A. 9. Verehrung in Athen 28. A. in Lemnos 33 ff. m. A. 25.
Hera, Erdgöttinn 30 A.
Herabild, ältestes in Samos 20 A.
Heradienst zu Argos mit ägyptischem Cultus gemischt 30. m. A.
Heräon zu Samos 180. 186. A.
Hercules, ägyptischer auf Erythrä 33 m. A. H. als Bogenschütze 249. A. 185.
Homerischer Gesänge, Einfluß auf die Kunst 255.
Homerische Kunst 6 ff. m. A. 9. A. 9. 84 ff. 97 ff. 220.
Horus Apollo, ägyptische Bildsäule zu Amyklä. Cultus daselbst 31. m. A.
Hyakinthus des, Mythus 31. A.
Hykfos der, Auswanderung aus Aegypten 24. A.
Jalysus des, Statue in der Glyptothek 366.
Jason des, Statuen 272. A. 366.
Idole, der alten freyere Behandlung 224 ff.
Innung der Gewerbe im Alterthum 99.
Jünglinge, die am Frieß des Parthenon 371.
Kadmos aus Phönikien 25 ff. A.
Kanon des Polyklet 357 m. A.
Kastor und Pollux, Statuen auf dem Quirinal in Rom 310 und 313. A. 29.
Κειμήλια 10. A.
Korinth in, Kunstbetrieb 164 ff.
Kretische Kunstbetriebsamkeit 136 ff.
Kunst, der ägyptischen festbestimmter Charakter 237 ff. 49. A. Einfluß auf die griechische 24 ff. und A. 35. A. 65. 70 ff. 80 ff. bes. 90. Umbildung in Griechenland 40 ff.
—, bildende, ob dem Gang politischer Katastrophen unterwürfig in Griechenland? 378 ff.
—, griechischer, älteste Epoche 5 ff., älteste Sitze 179 u. A. 85. an den Göttercultus geknüpft 59 ff. Ursachen ihrer hohen Blüthe 228 ff. 250 ff.
—, der vollendeten fester Bestand von Phidias bis auf Hadrian

271 ff. Umgestaltung vom heiligen zum erhabenen Styl 112 ff. Ursachen dieser Umwandlung 112.
Kunst, hetruriſcher und griechiſcher Verbindung 165 ff. m. A.
Kunstgenealogien der einzelnen Schulen 122. A.
Kunstgeſchichte, der griechiſchen, erſter Betrieb unter den Neueren. Winckelmanns Verdienſte um dieſelbe 3 ff. Quellen 1 u. 2. m. A. 121. A.
Kunstlehre bey den Alten 2. A. 357 ff.
Kunstſchätze der, Verpflanzung von Griechenland nach Rom 345 ff.
Kunstſchule, äginetiſche, Zuſammenhang mit der attiſchen 46. A. Aelteſte in Attika 44. Attiſcher Verbindung mit der in Kreta 136. K. zu Athen 344. m. A. zu Rhodus 344. m. A.
Kunstübung zu Aegina 194 ff. 248 ff. zu Argos 157 ff. Athen u. Attika 122 ff. Chios 191 ff. Kleinaſien 175 ff. Korinth 164 ff. Kreta 136 ff. Lakedämon 170 ff. Samos 180 ff. Sicilien 179 ff. 404 ff. Sikyon 140 ff. Zu den Zeiten des Homer 9. A. 9. 84 ff. 98 ff. 220 u. A. 161.
Kunststyles, des heiligen, Epoche 1 — 108., der ſich entwickelnden Kunst 109 — 269., der vollendeten Epoche 270 ff.
Künstler, griechiſche in Rom 293.
Kureten u. Daktylen auf Kreta 136.
Kypſelos des, Kaſten 166 ff. Alter deſſelben 167. A. Geſtalt deſſelben 168 A.
Lakedämon, Pflegerinn der älteren Kunst 170 ff.
Laokoon des, Gruppe 318 ff. u. 322. A. 32. 325. A. 33. 375 ff. 381 ff.
Linus des, Mythus 31. A.
Literatur, der griechiſchen, Stand in der makedoniſchen Zeit 349 ff.
Maneros des, Mythus 31. A.
Megarer der, Anſiedelung in Hybla 419 ff.
Memnon des, Mythus 31. A.
Mercurius u. Vulkan, Gruppe in der Villa Borgheſe 246. A.
Metalle der, Bearbeitung 219 ff.
Münzen, attiſche 134.
—, ſelinuntiſche 413 ff. 425.
Muſen der Komödie und Tragödie, Statuen zu Venedig 135. A. 362. Die aus der Villa des Caſſius 362.
Nachahmung, der Natur in den Werken des Alterthums 353.

Nachahmung der, Princip in den Werken der bild. Künste im Alterthum 353 ff.; der redenden Künste 350 ff. m. A.
Neitha Athene Kultus, aus Aegypten überkommen 26 ff. und A. 16.
Nero des, Koloß von Zenodorus 309 ff. u. A. 28.
Nil des, kolossale Gruppe 305 und 308. A. 25.
Niobidengruppe in Florenz 315 ff. Anordnung derselben 370 A. Ausscheidung des Ungehörigen in ihr 369. A. Bestimmung derselben 368 A. Ergänzung 317 ff. A.
Niobiden Sarkophage 316. A. 317. A.
Odysseus des, Bronzbild aus der Insel Ithaka 445. auf alten Reliefs 431 ff.
Orpheus und Eurydice, Relief 371.
Osiris-Dionysos 87.
Palast des Titus 322 ff. A.
Palladien 90.
Pallas Athene, Schützerinn der Kunstthätigkeit in Attika 124.
Pallasbild in Troja 9. m. A.
Pallas der, altes Marmorbild in Dresden 8. A. 7.
Pallasbilder 361.
Pallaskopf auf den attischen Münzen 134.
Patäken 41. A.
Pateräder Hetrurier 165. A. 65.
Penelope der, Relief im Museo Kircheriano 430 ff. in der Bibliothek Barberini 432, in der Sammlung des Dr. Mead. 432, im brittischen Museum 432, in der Bibliothek zu Paris 433. Statuen im Vatikan 427 ff. Art der Behandlung derselben 433 ff. Bedeutung 438 ff.
Phädra der, Darstellung auf alten Kunstwerken 430.
Phönikier der, Einfluß auf die Kunstübung in Griechenland 40. A. 42. A. 32. ihre Götterssymbole 40 ff. A.
Plastik der, Blüthe zur Zeit Trajans und Hadrians 337 ff. der ältesten in Griechenland, Gepräge 36 m. A. Stoffe 38 m. A. Kolossale Werke 39. m. A.
Poesie der epischen, gemeinsames Gepräge 57 ff.
Pompejus des, Statue im Palast Spada 300 m. A.
Porträtstatuen bey den Römern 346 m. A.
Quellen der Kunstgeschichte bey den Alten 121 A.
Reichthum an plastischen Kunstwerken in Griechenland 339 ff.

Religion der, Einfluß auf die griechische Kunst 61. 92. 140 A. 27.
Rhodus in, Kunst 179 ff. 28. A.
Ruhe, heitere in den Werken der alten Kunst 372 ff. 369 ff.
Samische Kunst 180 ff. 28. A.
Schild des Achilles und Herkules 7.
Schnitzbilder 37 ff. A. 218 ff. älteste in Griechenland 16. A. 10.
Sculptura 220.
Selinus, von, Erbauung 417 ff. Namen der Stadt 413 ff.
Selinuntische Bildwerke 404 ff. Münzen 413 ff. Tempel 422 ff.
Sikyon, alter Sitz der Erz-Bearbeitung 141. 219.
Skarabäus, ägyptischer auf altgriechischen und hetrurischen Steinen 83.
Skulpturen am Parthenon 366. 367.
Stätigkeit der alten Formen in Münzen, Reliefen ꝛc. 242 ff. Des symbolisch-hieratischen Styls 222 ff.
Statuaria 220.
Statuen, der äginetischen Bedeutung 249 ff. A. 185. Styl und Vorzüge 208 ff. 244. 261. 354. 365.
Steine, als alte Götter-Symbole 22. A.
Stoffe der Kunst 218 ff.
Styl äginetischer 43. A. 33. 246. ff. A. ägyptischer 363 ff. ältestattischer 43. A. 33. 247 ff. altattischer 44. 246 ff. ältester der griech. Architektur 14. A. klassischer der griechischen Plastik 363 ff. der modernen Plastik 364.
Styles, des heiligen in der Kunst feste Bewahrung 61 ff.
Symbolik in den Namen der altgriechischen Künstler 137. A. 22.
σφυρήλατα 10. A.
Thätigkeit gemeinsame des Handwerks und der Kunst in Homerischer Zeit 99 ff.
Thermen des Titus 322 ff. A.
Θησαυροί 10. A.
Thesauros zu Amyklä 11. zu Mykenä 12 ff. A.
Θόλοι 11. A.
Tiberis des, Statue 308. A.
Toreutik 220 ff. Spuren derselben in Homerischer Zeit 437.
Torso des Hercules im Belvedere 332 ff. m. A.
Τρηχά 221. A. 161.
Typus bestimmter auf griechischen Münzen 79 ff. in der griech. Plastik 52 ff. 78 ff. 88 ff. 91. langes Bestehen desselben 55. 61 ff. 222 ff. Ursachen dieses Bestandes 55 ff.

Unterscheidungs-Merkmale der spätern Werke der griechischen Kunst von den früheren 361 ff.
Ursachen der freyeren Behandlung der alten Idole 224 ff. 229. bes. 231.
Vase, Barberinische (Portland) 169. A.
Vatikan des, altgriechische Bildsäulen der Penelope 427 ff.
Venus der, Statue zu Florenz (mediceische) 288. A. 374. ff. 384. aus Melos 366. 371. 374.
Verhältnisse gegenseitige der alten Kunstschulen 246.
Verwandtschaft d. altgriechischen und ägyptischen Kunst 35. A.
Via sacra 313. A.
Villa Ludovisi in der Gruppe der Oktavia und des Marcellus 295. A.
Wettkämpfe der Meister der bildenden Kunst 217. A. 153.
Ξόανα 19. A.
Zeus Ammon 33. A. 24.
— des, auf Dodona Cultus 33. m. A.

Namenregister.

Agasias aus Ephesos 131 ff. A.
Ageladas aus Argos 158. 159. A. ff. 143. A. aus Sikyon 160. A.
Agesander aus Rhodus 322. 327 ff. A.
Agorakritos, Phidias Schüler, 273. A.
Alexis, Schüler des Polyklet 276. A.
Alkamenes, ein Athenäer 273 ff. 130 A.
Alypos, Schüler des Naukydes 284. A.
Amphion 277. A.
Amykläos aus Korinth 169.
Anaxagoras aus Aegina 196.
Antenor 127. 130. A.
Antheuis aus Chios 191 m. A.
Anthermos aus Chios 191. m. A.
Antigonos 293. A.
Antiphanes 285. A. 1.
Aphrodisios aus Tralles 300. 327. A.
Apollodoros 338 ff. 292. A.
Apollonios 332.
Aristandros 147 ff. A.
Aristeides, Schüler des Polykletos 276. A.
Aristokles aus Kydonia 138.
Aristokles aus Sikyon, der ältere 278 ff. der jüngere, Bruder des ältern Kanachos 142 ff. u. A. 152. 278 ff.
Aristomedon aus Argos 158.
Aristonoos aus Aegina 196.
Arkesilaos 295.
Artemon 300. 327. A.
Askros aus Theben 160. A. 162. A.
Athenodoros, Schüler des Polykletos 276. A. Sohn des Agesandros aus Rhodos 322. 327 ff. A.
Aulos 304.
Bathykles aus Magnesia 176 ff. m. A.
Batrachos 301 m. A.
Bryaxes 286. A.

Bupalos aus Chios 191 m. A.
Byzes aus Naxos 201.
Chares, Schüler des Lysippos 297. 309. A.
Chartas aus Lakedämon 173.
Cheirisophos 137. A.
Cherſiphron 136 u. A. 21. 137. A. 22.
Chionis aus Korinth 169.
Chryſothemis aus Argos 158.
Coponius 296.
Dädalos 36. A. 28. auf Kreta 136. Künſtler in Holz 17 ff. u. A. Träger der altattiſchen (ägyptiſch-attiſchen) Kunſtbildung 47 ff. 37. A. 22. deſſen Chortanz zu Knoſos 37 ff. A.
Dädalos aus Bithynien 49. A. 39.
Dädalos aus Sikyon 49. A. 39.
Dameas aus Kleitor, Schüler des Polykletos 276. A. aus Kroton 202.
Damokritos 278. A.
Decius 296 ff. m. A.
Dibutadas 165.
Diogenes von Athen 301 ff. m. A. 18.
Dioskorides 304.
Dipönos und Skyllis aus Kreta 44. 48 ff. 112. 173 in Sikyon 141 ff. Einzelne Werke derſelben 48 ff. A. Schüler derſelben 49. A.
Diyllos aus Korinth 169.
Dontas aus Lakedämon 173.
Dorykleidas aus Lakedämon 173 ff. 49. A. 38.
Endoos aus Athen 44. 47 ff. A. Blüthezeit deſſ. 124 m. A. 11.
Epeos, Bildner des trojaniſchen Pferdes 16. A. 10. 137.
Eucheir aus Athen 127. A. ff. 137. A. 22. 165. A. 65.
Eucheiros aus Korinth 170.
Eugrammos 165. A. 65.
Eupalamos 127. A. ff. 137. A. 22.
Euphranor 280. 285. A. 2.
Eutelidas aus Argos 157.
— aus Sparta 226.
Eutychides 276. A.
Evandros 303.
Gitiadas aus Lakedämon 147 ff. A. 174.
Glaukias aus Aegina 195 ff.
Glaukos aus Argos 164.
Glykon 328. A. 384.
Hegeſias 128. 131 ff. A. Charakter ſeiner Werke 129. 235. Zeitalter 133. A.
Hegias 128. 131 ff. A.
Hermolaos 300.
Iſigonos 293 A.
Kalamis 153 m. A. Werke deſſelben 153. 154. Styl derſelben 154 ff. m. A. 235.
Kallias 125. A. 11.
Kallimachos 156. 201. A.
Kalliteles aus Aegina 199.

Kallon aus Aegina 130. 143. A. 147 ff. A. 194. 235. 251. A. — aus Elis 203 ff. m. A.
Kalynthos 199.
Kanachos aus Sikyon 142 ff. 235. 276. A. Zeit seiner Blüthe 142 ff. A. Dessen Apollo Philesios 144 ff. A. 152.
Kanachos der Jüngere, Schüler des älteren Polykleitos 146 ff. A.
Kantharos aus Sikyon 276. A.
Kephissodotos 291. A.
Kleomenes, Sohn des Apollodoros 286 ff. m. A. Dessen Blüthezeit 289 ff. A. Thespiaden 289. A. Venus (Mediceische) 288.
Kleomenes, Sohn des Kleomenes, aus Athen 289 m. A.
Kleon aus Sikyon 285. A. 1.
Kleoitas 279 ff. A.
Kolotes, Schüler des Pheidias 273. A. ff. 295. A.
Krateros 300. 327 ff. A.
Kritias aus Attika 128 m. A. Charakter seiner Werke 129. 235. Zeitalter 135 m. A.
Laphaes aus Phlius 203.
Learchos aus Rhegium, ein Dädalide 47. A. 219. 264.
Leochares 285. A. 2.
Lykios, Sohn und Schüler des Myron 272 ff. A.
Lysippos 281. 285. A. 2. 357.
Lysistratides 297 m. A.
Lyson 126. A. 14.
Malas aus Chios 191.
Medon aus Lakedämon 173 ff. 49. A. 38.
Menächmos aus Naupaktus 202.
Menelaos, Schüler des Pasiteles 295. A.
Metagenes 136.
Mikon 293. A.
Mothon 284. A.
Myron aus Eleutherä 236. 243.
Naukydes aus Argos 143. A. 150. A. 282. A. 283 A.
Onatas aus Aegina 135 ff. m. A. 197 m. A. Werke desselben 198 ff. Charakter dieser 201.
Panänos, Bruder des Pheidias 273.
Pantias aus Sikyon 143. A. 278. A. 282. A.
Pasiteles 294 ff. m. A.
Patrokles 49. A. 39. 125. A. 12.
Peiraſos, Bildner der argivischen Hera 20. A.
Peisias 126. m. A.
Perikleitos 285. A. 1.
Perilaos 201.
Pheidias aus Athen 217 ff. dessen Athene aus Erz 113 ff. m. A. Nemesis 116. muthmaßliche Lebenszeit 115 ff. A. Liebe zum Pantarkes 116 ff. A.

Pallas zu Pellene 119. Zeus zu Olympia 218.
Phileas aus Samos 181. A. 94.
Philotimos aus Aegina 196.
Phrynon, Schüler des Polykleitos 276. A.
Piſon aus Kalauria 277. A.
Polichos 142. A. 31.
Polydektes 300. 327. A.
Polydoros aus Rhodos 322. 327 ff. A.
Polykleitos, der ältere aus Argos, Schüler des Naukydes 150. A. 156. 204 ff. A. 209 ff. 284. Deſſen Kanon 204. A. 206. 357. A. Der jüngere aus Argos 150. A.
— aus Sikyon 203 ff. m. A. 285. A. 1.
— aus Thaſos 204. A.
Poſeidonios aus Epheſos 297. m. A.
Praxiteles 280. 285. A. 2.
— der Toreut 297. m. A.
Ptolichos aus Aegina 195.
— aus Kerkyra 277. A. 278. 281. A.
Pyromachos 293. A.
Pythagoras aus Rhegion 215 ff. A. 236.
Pytheas 297 ff. m. A.
Pythodoros 300. 325. A.
— aus Theben 203.
Rhoikos, Erfinder des Metallgueſſes 50. 180. 181. A. 94. 194.
Sauras 301. m. A.
Serambos aus Aegina 197.
Simon aus Aegina 196.
— Sohn des Eupalamos 127. A.
Skopas 285. A. 2.
Skyllis, ſ. Dipönos.
Smilis aus Aegina 45. A. 46. A. 194.
Soidas aus Naupaktus 202.
Sokrates 125. m. A.
Solon 304.
Somis 202.
Sophroniskos 125. m. A.
Soſtratos aus Chios 278. A. 282. A. aus Knidos 282. A. aus Rhegion, Schüler des Pythagoras 273.
Stephanos, Schüler des Paſiteles 295. A.
Stomios 202.
Stratonikos 293. A.
Syadros aus Lakedämon 173.
Synnoon aus Aegina 142. A. 31. 195. 278. A.
Telekles der ältere, Sohn des Rhoikos 182 ff. A. fertigt mit Theodoros gemeinſchaftlich des Apollo Pythius Bildſäule 50 ff. 51. A. 42. der jüngere 182 ff. A.
Telephanes aus Phokis 213.
Teukros 304.
Theodoros aus Lemnos 183. A.

Theodoros aus Miletos 175. A. 81.
— aus Samos, der ältere, Sohn des Rhoikos 50 ff. m. A. 137. A. 21. 180 ff. 194. Der jüngere, Sohn des Telekles 181. 182 ff. A.
Theokles aus Lakedämon 173 ff. 49. A. 38.
Theopompos aus Aegina 197.
Timotheos 286. A. 2.
Zenodoros 307 ff. u. 309. A. 26. 27. 28. 394.
Zopyros 297 ff. m. A.

Verbeſſerte und erklärte Stellen.

Clemens Alex. Diom. I. c. 24. pag. 418. S. 40. A. 32.
— Protrept. p. 31 A. S. 127. A.
— Protr. p. 40. Z. 20. S. 19. A. 14.
— Protr. p. 41. S. 20. A. 14.
— Protr. p. 41. Z. 13. S. 21. A. 14.
Diod. Sic. I. 98. p. 110. S. 50 ff. und A.
— XIII. 59. p. 558. S. 421.
Eurip. fragm. 32. S. 41. A.
Euseb. Chron. T. I. p. 85. S. 41. A.
— Evang. III. c. 8. B. S. 21. A. 14.
Herod. III. 60. S. 181. A.
Hom. Iliad. III. 126. S. 8. A. 7.
— XIV. 259. S. 58. A.
— XVIII. 590. S. 37. A.
— Odyss. XII. 345 seq. S. 9. A. 9.
— XIX. 56. S. 437. m. A.
Horat. Serm. I. 3. 90. S. 304. A. 20.
Hyg. fab. 39. S. 124. A. 9.
Joseph. Chr. T. I. p. 85. S. 41. A.
Lucian. Opp. T. I. p. 2. (ed Reiz) S. 105.
— T. III. p. 9. S. 128. A. 16.
Pausan. I. 24. p. 56. 57. S. 280. A.
— III. 18. §. 6. S. 147. A. und 148. A.
— V. 14. §. 2. S. 149. A.
— V. 17. p. 418. S. 45. A.
— V. 20. p. 427. S. 274. A.
— V. 21. S. 340. A. 46.
— V. 24. §. 1. S. 160 ff. A.
Pausan. VI. 10. §. 2. S. 158. A. 36.
— VI. 15. §. 4. S. 151. A.
— VII. 18. §. 6. S. 143. A.
— VIII. 46. p. 496. S. 47. A. III.
Plin. Hist. Nat. XXXIII. c. 12. sect. 55. S. 297. A. 12.
— XXXIV. c. 7. s. 18. p. 106. 107. (ed Hard.) S. 297. A. 11.
— XXXIV. c. 7. s. 18. p. 107. S. 311. A. 28.
— XXXIV. c. 7. s. 19. §. 2. p. 111. S. 357. A. 61.
— XXXIV. c. 8. s. 19. in init. p. 108. S. 128. A. 16.
— XXXIV. c. 8. s. 19. in init. p. 108. 109. S. 215. A. 152.
— XXXIV. c. 8. s. 19. p. 109. S. 123. A. S. 275. A. 277. A.
— XXXIV. c. 8. s. 19. §. 4. p. 111. S. 216. ff. A. 152.
— XXXVI. c. 5. s. 4. §. 2. p. 271. S. 191. A. 97.
— XXXVI. c. 5. s. 4. §. 4. p. 274. S. 30. A. 18.
— XXXVI. c. 5. s. 4. §. 11. p. 284. S. 325. A. 33.
— XXXVI. c. 5. s. 4. §. 14. p. 286. S. 301. A.
— XXXVI. c. 15. s. 19. p. 305. S. 45. A.
Plato Hipp. maj. Opp. T. III. p. 281. D. S. 36 ff. A. 28.
Plut. vita Pericl. Opp. 159. A. S. 102.
Strabo IX. p. 612. A. S. 129. A.
Tac. Annal. XV. 39. S. 323. A.

Druckfehler:

S. 2. A. 1. Z. 6. v. u. Appelles l. Apelles.
— 7. A. 7. Z. 1. v. o. σ l. Σ.
— 7. A. 7. Z. 6. v. u. Frieſen l. Frieſe.
— 8. A. Z. 4. v. o. ἐστὸν l. ἐστὸν.
— 9. A. 9. Z. 11. v. u. ἔνθαζε l. ἔνθα κέ.
— 12. A. 9. Z. 5. v. o. Ttehes l. Tzetzes.
— 12. A. ***) Z. 3. ὅτι που μοι l. ὅθι πού μοι.
— 14. A. **) Z. 2. sowé l. some.
— 15. A. *) Z. 3. sumptuausly l. sumptuously.
— 15. A. *) Z. 4. frout l. front.
— 16. A. 9. Z. 13. v. o. Abbildung l. Ausbildung.
— 17. A. 11. Z. 6. v. u. 1713 l. 1813.
— 27. A. 15. Z. 7. v. o. οὗτος l. οὗτος.
— 28. A. 16. Z. 6. v. o. Ποσειδωνιὰς l. Ποσειδωνιάς.
— 30. A. 28. Z. 2. Plin. XXXVI. K. 4. S. 726. l. Plin. XXXVI. S. 4. S. 274.
— 32. A. 23. Z. 15. v. o. Il. σ l. Il. Σ.
— 33. A. 24. Z. 6. ἄλλησι l. ἀλλήλησι
— 34. A. 27. Z. 13. v. u. πομπαι l. πομπαὶ
— 56. Z. 6. Fertigkeit l. Fertigkeiten.
— 39. A. 31. Z. 2. v. u. Arthemis l. Artemis.
— 41. A. Z. 1. ἔνθον l. ἔνδον.
— 45. A. Z. 9. u. 13. v. o. Σμίλις l. Σμίλις.
— 46. A. Z. 18. v. o. Eprius l. Epeius.
— 48. A. Z. 8. v. o. Athemis l. Athenis.
— 48. A. Z. 15. v. u. Retterſtatuen l. Reiterſtatuen.
— 48. A. Z. 1. v. u. Plinianiſche l. Plinianiſche.
— 51. A. Z. 18. v. o. löſt l. löst.
— 55. Z. 7. v. o. Altherthum l. Alterthum.
— 65. Z. 10. v. o. verbeſſen l. verbeſſern.
— 65. Z. 10. v. o. im l. und.
— 83. Z. 19. v. o. unwillkührliches l. willkürliches.
— 91. Z. 1. Abſchriften l. Abſchnitten.
— 92. Z. 9. u. 6. v. u. μηδὲν l. μηδέν.
— 98. Z. 3. dann l. denn.
— 105. Z. 16. v. o. ſchlichten l. ſchlichtem.
— 110. A. 1. Z. 3. Fast. l. Fasc.
— 116. A. Z. 16. v. o. 518 l. §. 18.
— 121. A. Z. 1. Mussée l. Musée.
— 124. A. 9. Z. 3. accepisse l. accepisse.
— 124. A. 9. Z. 4. Ἔργα l. Ἔργα.
— 124. A. 11. Z. 6. πεντηκοστὴν l. πεντηκοστὴν.
— 126. A. 14. Z. 2. τέχνη l. τέχνῃ.
— 131. Z. 16. v. u. zu denken l. zu decken.

Digitized by Google

S. 139. A. 23. Z. 10. v. o. Lacher l. Larcher.
— 144. A. Z. 12. v. u. *Μιλησίης* l. *Μιλησίοις*.
— 148. A. Z. 16. v. o. Relif l. Relief.
— 148. A. Z. 12. v. u. Pyraneſi l. Piraneſi.
— 155. A. 49. Z. 3. Alkaneimes l. Alkamenes.
— 159. A. Z. 6. welche l. welcher.
— 168. A. Z. 15. v. o. *ἐπιβεχληχέναι* l. *ἐπιβεβληχέναι*.
— 178. A. 84. Z. 4. v. u. Ortigia l. Ortygia.
— 184. A. Z. 8. v. o. *Κυψελιδῶν* l. *Κυψελιδῶν*.
— 191. A. 97. It. N. 36. c. 3. l. H. N. 36. c. 5.
— 192. A. Z. 11. v. o. iſt nach ejus einzuſetzen originem.
— 202. Z. 3. Nomius l. Stomius.
— 202. A. 128. Z. 6. centemporain l. contemporain.
— 202. A. 129. Z. 3. denen l. denn
— 210. Z. 10. verwiſcht l. vermiſcht.
— 210. Z. 17. keiner l. keinen.
— 212. A. 141. Z. 9. Paus. I. 25. l. I. 23.
— 216. A. 153. Z. 4. Lontiſcus l. Leontiſcus.
— 251. A. Z. 15. v. o. Patrokleiea l. Patrokleia.
— 259. Z. 18. v. o. ſtehen l. ſtellen.
— 260. Z. 2. umgeſtalteten l. umgeſtaltenden.
— 262. Z. 15. Kunſtlehren l. Kunſtlehrer.
— 288. A. Z. 10. v. o. inscizioni l. inscrizioni.
— 288. A. Z. 10. v. u. dunklen wiſſenſchaftlichen lies wiſſenſchaftlich dunkeln.
— 294. A. 7. Z. 1. Perſes l. Perſeus.
— 298. Z. 5. Corſini l. Corſini.
— 299. A. 13. Z. 11. baieriſchen l. bayeriſchen.
— 300. Z. 13. eine anderere l. ein anderer.
— 301. Z. 9. Ihnen l. Ihm.
— 304. iſt A. 20 zu A. 19 zu ziehen, und von hier aus jede Nummer in den Anmerkungen um 1 zu vermindern, bis A. 34, wo ſich die Nummern im Texte und in den Anmerkungen wieder entſprechen.
— 304. A. 20. Z. 2. v. u. Raduis l. Radios.
— 314. A. 30. Z. 3. v. u. Archäer l. Achäer.
— 315. A. Z. 18. Prakris l. Prokris.
— 316. A. Z. 3. das l. daß.
— 316. A. Z. 3. Heroiun l. Heroine.
— 318. Z. 17. v. u. zur Seite geſtellt l. über geſtellt S. Taf. III.
— 325. Z. 1. v. o. 33) l. 32).
— 330. A. Z. 5. v. u. 4828 l. 1828.
— 343. A. 47. Z. 2. *κύσμον* l. *κόσμον*.
— 368. A. 66. Z. 2. situata l. situate.
— 380. Z. 8. v. u. Ilyſſus l. Iliſſus.
— 383. Z. 7. v. o. Ilyſſus l. Iliſſus.
— 416. Z. 14. Piesolana l. Fiesolana.

VA1
1542985